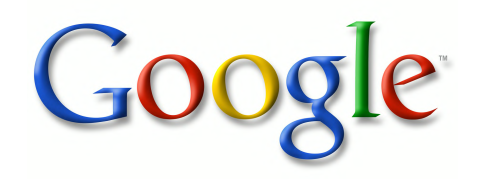


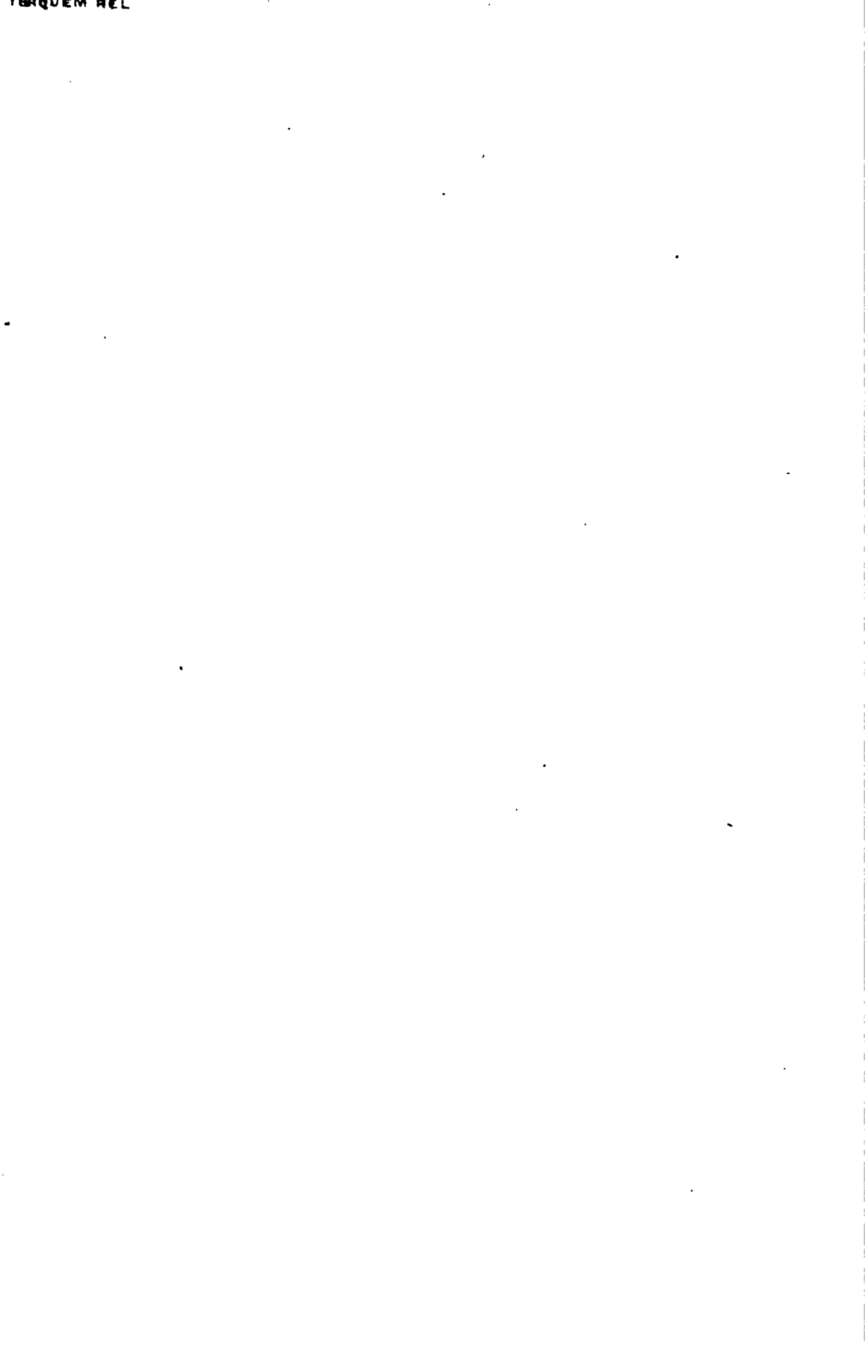



University of California:
Es lebe der Geist!
No
Ernst A. Denicke Fund




University of California:
Es lebe der Geist!
No
Ernst A. Denicke Fund





A. BOSSERT

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ALLEMANDE

HACHETTE & Cie

Histoire de la Littérature allemande

DU MÊME AUTEUR

La littérature allemande au moyen âge et les origines de l'épopée germanique. 3e édit. Un vol. in-16, broché. **3 fr. 50**

Gœthe, ses précurseurs et ses contemporains. 4e édit. Un vol. in-16, broché. **3 fr. 50**

Gœthe et Schiller. 5e édit. Un vol. in-16, broché. **3 fr. 50**

La légende chevaleresque de Tristan et Iseult. Essai de littérature comparée. Un vol. in-16, broché. **3 fr. 50**

Schopenhauer, *l'homme et le philosophe.* Un vol. in-16, broché. **3 fr. 50**

632-04. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 8-04.

Histoire de la Littérature allemande

PAR

A. Bossert

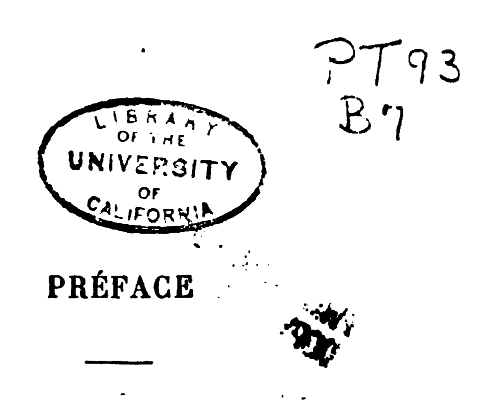
(OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE)

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1904



PRÉFACE

Je ne veux pas abuser de la permission qui est donnée aux auteurs d'expliquer dans une préface la difficulté de leur entreprise, ce qui est une manière indirecte de faire valoir les mérites de leur travail. Je dois dire cependant que l'historien d'une littérature étrangère est placé, surtout en France, dans des conditions spéciales. Il n'a pas le droit de demander à ses lecteurs la connaissance de la langue étrangère. D'un autre côté, les traductions sont rares. Si l'on met à part Gœthe, Schiller, Henri Heine, quelques écrits de Lessing, les contes d'Hoffmann, certains ouvrages historiques et philosophiques qui s'adressent à un public restreint, l'ensemble de la littérature allemande est peu connu chez nous [1]. Le Français n'est pas traducteur, parce qu'il est artiste. Lorsqu'il emprunte une idée à l'étranger, il y met son empreinte. Mais il s'accommode peu de ces calques mécaniques et impersonnels qui offrent le simulacre d'un auteur à ceux qui ne peuvent le voir en chair et en os. Un

1. On ne saurait trop louer des traductions comme celles des œuvres de Schiller par Régnier et des œuvres de Gœthe par Porchat, mais ce sont de belles exceptions

historien de la littérature allemande, s'adressant à des Français, ne peut donc que rarement se référer aux souvenirs de ses lecteurs; il faut qu'il expose, qu'il analyse, qu'il raconte, avant de pouvoir comparer et juger.

L'Allemand est, au contraire, plus traducteur que de raison, et la littérature allemande s'en ressent. On peut dire que cette littérature a vécu sur l'étranger, sans qu'il faille pour cela lui refuser l'originalité. Elle a été originale à sa façon. L'emploi qu'elle a fait des autres littératures a pris tour à tour, selon les périodes d'affaissement ou de renaissance qu'elle a traversées, la forme d'une imitation stérile ou d'une adaptation féconde. Au XIII[e] siècle, elle emprunte à la France ses poèmes d'aventure, en leur faisant subir parfois des renouvellements ingénieux. Puis, vers la fin du moyen âge, elle se donne une poésie bourgeoise et réaliste, qu'elle tire en partie de son propre fonds, mais qui demeure inculte et rude. La Réforme, préoccupée d'autres intérêts, arrête le mouvement littéraire, qui ne reprend qu'au milieu du XVIII[e] siècle. L'intervalle est rempli par l'imitation de la France, une imitation pure et plate cette fois, sans génie et sans goût. La période appelée *Sturm-und-Drang* tire brusquement l'Allemagne de son sommeil. L'école classique qui s'élève ensuite paraît prendre à tâche de combiner ensemble tous les éléments de culture des âges précédents; elle le fait avec un sens artistique affiné par la philosophie et l'histoire. Gœthe, le plus grand représentant de cette école, montre une faculté d'assimilation dont les littératures précédentes n'avaient pas encore donné l'exemple; c'est le génie le plus compréhensif qui ait existé[1].

1. Chaque période est comprise entre deux dates, ordinairement celles de deux grands événements politiques. Est-il besoin de dire que ces dates doivent être considérées comme de simples points de repère, non comme des limites invariables? Si l'on commence, par exemple, la période classique à l'avénement de Frédéric II, nul ne prendra cette indication au pied de la lettre.

L'étude de la littérature allemande est donc, à elle seule, une étude de littérature comparée. Multiple dans ses rapports et dans ses origines, cette littérature l'est également dans ses attaches locales. Elle n'a jamais eu un centre permanent. Au moyen âge, elle séjourne dans les manoirs féodaux et dans les cités municipales qui s'échelonnent sur le Danube et le Rhin. Au XVIIe siècle, elle se réfugie en Silésie, le seul coin de l'Allemagne que la guerre de Trente Ans eût laissé intact. Puis elle passe à Leipzig avec Gottsched, à Weimar avec Gœthe, Herder et Schiller, à Berlin avec les romantiques. Depuis le commencement du XIXe siècle, la diffusion littéraire est plus étendue; l'esprit local s'affirme avec plus d'énergie; des écoles, grandes ou petites, se fondent partout, sur la Sprée et sur le Rhin, en Souabe, en Franconie, enfin en Autriche, cette terre de langue allemande à laquelle les historiens prussiens n'ont pas toujours accordé l'attention qu'elle mérite.

Toutes les périodes de la littérature allemande ont été l'objet de travaux importants, qui viennent en aide à une étude d'ensemble. Je me plais à reconnaître, en particulier, ce que je dois à Gœdeke pour les renseignements historiques et bibliographiques, à Hettner pour la grande époque du XVIIIe siècle. En France même, depuis quelques années, des monographies intéressantes, ordinairement des thèses de doctorat, se publient sur des écrivains anciens ou récents; elles seront citées en leur lieu[1].

Je ne m'étendrai pas sur la méthode que j'ai suivie. Je

1. Les notes bibliographiques ne portent, pour chaque chapitre, que les ouvrages principaux qui sont à lire ou à consulter. Le lecteur qui aura besoin de renseignements plus complets les trouvera chez Gœdeke : *Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 2e édition refondue, 7 vol., Dresde, 1884-1900 (il reste à publier un 8e volume et la table générale); ce « précis » est un vaste répertoire, où presque rien n'est oublié. — L'ouvrage de Hermann Hettner fait partie de sa grande histoire littéraire du XVIIIe siècle : *Litteraturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*; *Dritter Theil : Geschichte der deutschen Litteratur im XVIII. Jahrhundert*. 4e éd., 4 vol, Brunswick, 1893-1894.

n'ai guère fait usage de certaines catégories dans lesquelles on a essayé d'enfermer l'histoire littéraire. Ces catégories séduisent au premier abord par un air de rigueur scientifique; leur faiblesse se montre dans l'application. Ce sont des compartiments commodes pour ranger les productions d'ordre inférieur. Toutes les fois qu'on a voulu y faire entrer des œuvres de haute originalité, ils se sont trouvés trop étroits. Quand on a découvert que la *faculté maîtresse* de Shakespeare était l'imagination, a-t-on beaucoup avancé l'explication de *Hamlet* et d'*Othello*? D'ailleurs, les ouvrages secondaires se classent d'eux-mêmes, sans le secours des formules; comme ils sont le produit d'une imitation plus ou moins consciente, ils dépendent toujours de quelque chose qui leur est supérieur et qui en donne la mesure. Mais les grandes œuvres échappent aux formules; c'est même par là qu'elles sont grandes.

Les catégories littéraires ont encore un autre inconvénient : elles ressemblent parfois à des cercles vicieux. Pour juger un écrivain, il faut, dit-on, le placer dans son *milieu*. Mais par qui connaîtra-t-on le milieu plus sûrement que par les écrivains? Est-ce le XVII[e] siècle qui nous fera comprendre Corneille et Bossuet, ou Corneille et Bossuet qui nous aideront à comprendre le XVII[e] siècle? L'ancienne critique était exclusive en ce qu'elle rapprochait d'un même type idéal tous les ouvrages du présent et du passé; la critique moderne tomberait dans une étroitesse d'un autre genre, si elle ne les considérait que dans leur rapport avec le milieu où ils se sont produits. Quand on aura mis à part, dans l'œuvre de Gœthe, ce qui appartient au XVIII[e] siècle, et au XVIII[e] siècle allemand, il faudra voir encore ce qu'il a apporté dans le monde de beauté littéraire, c'est-à-dire ce qui est indépendant du temps et du lieu où il a écrit.

La meilleure méthode, celle qui risque le moins de faire

violence aux faits, est peut-être encore celle de l'induction historique. Elle commence par une lecture attentive de ce qu'un écrivain a laissé; elle y joint les renseignements que l'on possède sur sa personne, sur son éducation, son caractère, ses rapports avec ses contemporains. L'homme et l'œuvre, ainsi rapprochés, éclairés l'un par l'autre, donnent une impression plus nette, une idée plus concrète, une image en quelque sorte visible. Les correspondances, les souvenirs des amis, les biographies, sont ici d'un grand secours. Ces sortes de renseignements abondent dans la littérature allemande; ils répondent à un besoin d'information qui est dans le public et qui va quelquefois jusqu'à la minutie. Quel est l'écrivain allemand de quelque importance qui n'ait eu son Eckermann, son « fidèle Eckart », qui ne l'a pas toujours compris, mais qui nous a du moins rendu le service de nous faire pénétrer dans son intimité? Lire les œuvres, connaître la vie de l'homme et ses relations, ce n'est pas tout. Il faut voir si, dans la succession de ces œuvres se manifeste un développement, soit progrès, soit décadence, si l'idéal moral et littéraire auquel elles répondent a changé; et, avec l'esprit philosophique des écrivains allemands, c'est presque toujours le cas. Il faut voir sous quelles influences ces changements ont eu lieu, ce que chaque écrivain doit à ses prédécesseurs, à ses contemporains. On arrive ainsi à établir les liens qui forment les écoles, et les liens qui unissent les écoles entre elles. Enfin, par-dessus les écoles, et à l'aide de leur filiation même, on suivra le mouvement général de la littérature, et, dans cette perspective lointaine, les grands écrivains apparaîtront seuls, comme des sommets.

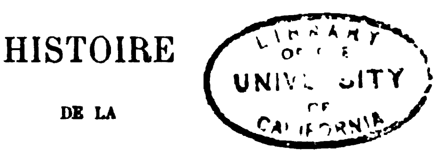
J'ai suivi le développement de la littérature allemande jusqu'au moment actuel : c'était peut-être une témérité. J'ai même pensé qu'il pouvait être utile de traiter avec une cer-

taine étendue des sujets qui ont été moins étudiés chez nous et qui n'ont pas encore été présentés dans leur ensemble. J'espère que l'on me tiendra compte, pour cette partie du livre, de ce que des jugements sur des contemporains ont nécessairement de relatif et de personnel; j'ai tâché seulement que ces jugements ne soient jamais arbitraires [1].

1. M. Ludwig Geiger et M. Otto Pniower ont bien voulu revoir une des dernières épreuves, l'un pour les périodes modernes, l'autre pour le moyen âge; je les remercie du soin qu'ils ont apporté à ce travail.

HISTOIRE

DE LA



LITTÉRATURE ALLEMANDE

PREMIÈRE PÉRIODE

LES ORIGINES

DEPUIS L'INVASION GERMANIQUE
JUSQU'A L'AVÉNEMENT DE LA MAISON DE HOHENSTAUFEN (1138)

CHAPITRE PREMIER

LA HAUTE-ALLEMAGNE ET LA BASSE-ALLEMAGNE
LES DIALECTES

Aspect géographique de l'Allemagne; la montagne et la plaine. — Influence du climat sur le caractère des habitants et sur le langage. — Le haut-allemand et le bas-allemand; les périodes du haut-allemand; la langue littéraire.

La civilisation s'est répandue, en Allemagne comme en France, du midi vers le nord. L'Allemagne méridionale, ou la Haute-Allemagne, s'étend sur une largeur de 350 à 400 kilomètres, depuis les confins de la Suisse jusqu'au centre de la Saxe prussienne. Elle est comme une longue terrasse adossée à la chaîne des Alpes, et terminée au nord par un demi-cercle de montagnes, qui s'appuie d'un côté sur les Ardennes et de l'autre sur les Carpathes. Deux grands fleuves, qui recueillent dans leur cours une multitude d'affluents, y forment deux ouvertures, l'une au sud-est et l'autre au nord-ouest : le Danube descend par une pente douce, entre la forêt de Bohême et les Alpes d'Autriche, vers les plaines de la Hongrie; le Rhin, après s'être frayé un

étroit passage entre les hauteurs du Taunus, se perd enfin dans les bas-fonds de la Hollande. Les contrées qui appartiennent à la Haute-Allemagne, la Bavière, la Souabe, la Franconie, la Thuringe, une partie de la Saxe, sont fertiles et d'un aspect agréable. Le paysage, sans accidents grandioses, plaît par la variété. L'air est vif sur les hauteurs, une chaleur tempérée règne dans les vallées. L'habitant, sans cesser d'être un homme du Nord, sérieux et réfléchi, a des élans passionnés et se ressent du voisinage d'un ciel plus chaud.

Lorsqu'on a traversé les forêts de la Franconie et les défilés du Harz, on débouche dans une plaine immense qui longe la mer du Nord et la Baltique sur une largeur de 250 à 300 kilomètres; l'altitude générale est inférieure à 100 mètres; la plus grande hauteur, en Pomérélie, est de 325 mètres : c'est la Basse-Allemagne. Les fleuves se dirigent invariablement du midi au nord; leurs méandres proviennent moins des obstacles qu'ils rencontrent que de la faible inclinaison du sol; leurs eaux bourbeuses se répandent dans les lacs et s'infiltrent dans les marais. Les affluents de l'Elbe et de l'Oder baignent quelques frais pâturages; mais le tiers du pays est occupé par des forêts de pins et des landes stériles. Les vents qui soufflent des deux mers amènent des printemps pluvieux, des étés froids. Le climat est humide, le ciel lourd et terne, l'horizon monotone[1]. Rien ne charme le regard de l'homme; c'est à peine s'il trouve de quoi soutenir sa vie; il se retire en lui-même, et prend des habitudes d'énergie dans une lutte perpétuelle contre la nature, sa première ennemie.

Le Midi de l'Allemagne n'avait pas seulement sur le Nord l'avantage d'un ciel plus doux, d'un sol plus fertile, d'une nature plus hospitalière; il eut encore le privilège inappréciable, à l'époque où les nations modernes se constituèrent, d'être plus rapproché des foyers où se concentra la première civilisation de l'Europe : l'Italie, les pays de langue provençale, la France du Nord. C'est par les provinces de l'Ouest et du Midi que le christianisme pénétra dans l'antique Germanie; c'est à Mayence que Boniface, l'apôtre des Germains, établit son siège archi-épiscopal; c'est sur les bords du Rhin et du Danube que furent fondés les premiers évêchés.

1. C'est surtout à cette partie de l'Allemagne que s'appliquent les paroles de Tacite : « Informis terris, aspera cœlo, tristis cultu adspectuque; silvis horrida, « paludibus fœda. » (*Germanie*, II, V.)

Le paganisme se maintint jusqu'au XIIe siècle sur la rive droite de l'Elbe; et la couronne du Saint-Empire romain brillait déjà sur le front des Hohenstaufen quand les chevaliers teutons entreprirent la conversion des Prussiens, qui occupaient les bords de la Baltique, entre la Vistule et le Niémen. Les lettres et les arts du moyen âge suivirent la voie que leur avait tracée la prédication chrétienne. C'est dans la Haute-Allemagne que la féodalité jeta ses racines les plus profondes; les ruines massives qui dominent la vallée du Rhin, du Mein et du haut Danube attestent encore aujourd'hui son ancienne puissance. La Souabe, l'Autriche, la Thuringe furent les centres principaux de la poésie chevaleresque; et quand l'influence politique passa de la chevalerie à la population libre des communes, l'art du chant ne fit que descendre des manoirs dans les demeures bourgeoises, sans changer de patrie. Francfort, Mayence, Ulm, Nuremberg, Augsbourg eurent des écoles célèbres de maîtres chanteurs. Vers la fin du moyen âge, le centre littéraire se déplace, sans sortir des régions de la Haute-Allemagne. La Réforme partit de la Saxe, et cette province s'arrogea dès lors une sorte de primauté intellectuelle, qui, sans être toujours universellement reconnue, se maintint jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Leipzig s'appelait encore, au temps de la jeunesse de Gœthe, le petit Paris, et l'école de Weimar, la plus grande des écoles poétiques de l'Allemagne, s'éleva à quelques lieues du château de la Wartbourg, où Luther avait traduit la Bible. Le romantisme, qui marqua au commencement du XIXe siècle le dernier développement important de la littérature allemande, prit son siège à Berlin; mais, depuis Gœthe et Schiller, l'unité littéraire était faite, et, quelle que soit désormais la constitution politique de l'Allemagne, quel que soit le rôle prépondérant des grandes villes, les variations de la langue et de la littérature dépendront bien moins des influences locales que du progrès général des idées et des mœurs.

Toutes les tribus germaniques qui habitent entre les Alpes et la mer du Nord parlent la même langue; mais cette langue s'est diversifiée par suite d'influences extérieures qui, persistant pendant des siècles, ont fini par modifier le caractère des hommes. La langue allemande se partage en deux idiomes, correspondant aux deux zones géographiques de l'Allemagne; chacun de ces deux idiomes comprend un grand nombre de dialectes, dont quelques-uns ont laissé des monuments littéraires, mais qui sont tombés

enfin au rang de patois. La Haute-Allemagne et la Basse-Allemagne diffèrent autant par leur langage que par leur configuration naturelle. « L'expérience nous apprend, » dit Jacques Grimm, « que l'air des montagnes rend la voix tranchante et rude, que « le son s'amollit et s'étouffe dans la plaine. Sur la hauteur « règnent les diphthongues et les consonnes aspirées; dans le « plat pays, les voyelles simples et fermées, les consonnes fortes « ou douces sans aspiration [1]. » Le haut-allemand sort profondément de la poitrine, le bas-allemand semble tomber des lèvres. Le premier est une langue vibrante qui s'imprime dans l'âme; le second glisse, frêle et fuyant, et caresse par sa molle harmonie.

Le bas-allemand a été porté au loin par les migrations des peuplades riveraines de la mer du Nord. Deux de ses branches, l'anglo-saxon et le néerlandais, ont pris racine en terre étrangère. Sa fortune a été moins brillante en Allemagne même. Dès le moyen âge, il ne joue qu'un rôle secondaire dans la littérature, et, à partir de la Réforme, il disparaît de plus en plus devant le haut-allemand. Quelques écrivains ont cherché, jusque dans les derniers temps, une sorte d'originalité dans l'emploi des dialectes provinciaux de la Westphalie, du Hanovre, du Mecklembourg; mais leurs œuvres, lors même qu'elles se distinguaient par des qualités réelles, sont restées sans influence sur le mouvement général de la littérature.

Quant au haut-allemand, il a passé par toutes les vicissitudes d'une langue littéraire. Les langues restent longtemps stationnaires dans un monde barbare, elles se transforment et se déforment vite au contact de la vie civilisée. Elles sont comme des instruments qui s'usent en se perfectionnant. Les mots perdent leur sonorité; la grammaire se simplifie; la langue se réduit, pour ainsi dire, à ses éléments indispensables. On distingue, dans le développement du haut-allemand, trois périodes principales. L'ancien haut-allemand, qui s'étend jusqu'à la fin du XI[e] siècle, a déjà sacrifié une partie des richesses du langage primitif des races germaniques. La déclinaison a perdu le vocatif; la conjugaison n'a plus de forme particulière pour le passif [2]. Dans le

1. « Erfahrung lehrt, dass Bergluft die Laute scharf und rauh, das flache Land sie « weich und blöd mache. Auf der Alpe herrschen Diphthonge und Aspiraten vor, « auf dem Blachfeld enge und dünne Vocale, unter Consonanten mediæ und « tenues » (J. Grimm, *Geschichte der deutschen Sprache* : XXXI, *Deutsche Dialecte*).

2. Le duel, que le gothique avait gardé pour le verbe, ne se retrouve dans aucun autre dialecte allemand.

moyen haut-allemand, qui est la langue des *Nibelungen* et des poèmes chevaleresques, l'article et le verbe auxiliaire suppléent à l'indigence croissante de la déclinaison et de la conjugaison; les finales s'assourdissent. Enfin, dans le nouveau haut-allemand, qui date de la Bible de Luther, les syllabes muettes abondent, les voyelles s'absorbent dans les consonnes. Les progrès de l'esprit littéraire tendent à créer une langue de plus en plus commode, d'une construction de plus en plus simple, mais moins expressive et moins sonore.

Aujourd'hui, le terme de haut-allemand désigne surtout la langue écrite, celle de la littérature et de la science, celle de la société cultivée, opposée aux nombreux dialectes, voix instinctives de la nature, qui résonnent encore çà et là dans des œuvres isolées. Les dialectes continuent de vivre, secours précieux pour l'étude générale du langage, ou pour l'explication des anciens textes; le haut-allemand, langue apprise, réglée par des préceptes, est l'organe de la pensée nationale, le signe de l'unité de la race[1].

1. **Le dialecte gothique; la Bible d'Ulfilas.** — Le gothique est celui des dialectes germaniques dont on a conservé les plus anciens documents. Il était parlé, au moment de l'invasion, non seulement par les deux branches principales de la nation des Goths, les Ostrogoths et les Visigoths, mais encore par les Hérules et les Vandales. Il a partagé la destinée de ces peuples, qui, après avoir porté les premiers coups à l'Empire romain, furent eux-mêmes refoulés par des invasions nouvelles, et ne firent, pour ainsi dire, que frayer la voie à leurs successeurs plus heureux, possesseurs définitifs du sol. Mais le dialecte gothique a survécu pour la science, grâce à une œuvre unique, la Bible d'Ulfilas. Né, selon les données les plus probables, en 318, Ulfilas fut ordonné évêque des Goths ariens par l'empereur Constance, en 348; il mourut à Constantinople, en 388. Sa traduction de la Bible accompagna les Goths dans leurs migrations en Italie et en Espagne, et se perdit ensuite dans le flot de l'invasion. Ce ne fut qu'au XVII[e] siècle que les Évangiles reparurent; la première édition en fut publiée à Dordrecht, en 1665, d'après le *Codex argenteus* d'Upsal. Les Épîtres de saint Paul s'y ajoutèrent en 1819, prises sur un manuscrit qui avait été trouvé au couvent de Bobbio en Lombardie. Il ne reste que de très courts fragments de l'Ancien Testament. On ne sait, du reste, si la traduction d'Ulfilas comprenait toute la Bible. D'après une légende, il se serait abstenu de traduire les Livres des Rois, dans la crainte d'exciter l'ardeur belliqueuse des Goths par le récit des guerres du peuple juif. Un commentaire de l'Évangile de saint Jean et des fragments d'un calendrier qu'on lui a attribués sont d'une époque plus récente. — **Éditions** de L. Stamm (Paderborn, 1858; 8[e] édit., revue par Moritz Heyne, 1885) et de E. Bernhardt (avec le texte correspondant des Septante et un commentaire; Halle, 1875).

Les runes. — Les écrivains grecs et latins ont également attribué à Ulfilas l'invention des *runes*. C'était une ancienne écriture, commune à toutes les nations germaniques. Le mot *runa* signifie *mystère*, non que l'écriture runique fût réservée à un petit nombre d'initiés, mais à cause du pouvoir surnaturel qu'on y attachait; elle fut appliquée d'abord, comme toutes les anciennes écritures, à des formules sacrées. Les runes furent remplacées, chez les Goths, par un alphabet nouveau, qu'Ulfilas forma d'après l'alphabet grec, et plus tard, chez les autres tribus germaniques, par l'écriture latine.

CHAPITRE II

LA POÉSIE HÉROIQUE. LE CHANT DE HILDEBRANT

Géographie du monde héroïque; les Goths, les Burgondes, les Francs; le rôle d'Attila. — La tradition orale et les poèmes écrits. — Forme de la légende épique à la fin du VIIIe siècle; le *Chant de Hildebrant.*

Les Germains ont chanté d'abord, comme tous les anciens peuples, leurs dieux et leurs héros : la poésie leur tenait lieu d'histoire[1]. A l'époque où, quittant le plateau de l'Asie centrale, ils s'avancèrent vers l'Occident et occupèrent les bords de la Baltique, ils possédaient déjà sans doute un ensemble de chants mythiques et héroïques que nous ne connaissons plus. Tout ce qui est antérieur à leur collision avec le monde romain est enveloppé pour nous d'un voile impénétrable. Du jour où ils attirent l'attention des écrivains latins, ils entrent dans le domaine de l'histoire. A la fin du Ier siècle de notre ère, leur établissement en Europe est déjà tellement ancien, que Tacite les considère comme indigènes[2]. Eux-mêmes, sans doute, avaient perdu, à cette époque, le souvenir de leurs premières migrations. Quelques siècles plus tard, ce déplacement de peuples que les nations soumises à Rome appelèrent l'invasion des barbares, ouvrit aux races germaniques un champ nouveau, et il était impossible qu'un événement de cette importance n'eût pas un profond retentissement dans leur littérature. Les Germains succédaient aux Romains dans l'empire du monde : ce grand fait devint le centre de toutes leurs légendes poétiques; ils ne chantèrent plus

1. « Quod unum apud illos memoriæ et annalium genus est. » (Tacite, *Germanie*, II.)
2. « Ipsos Germanos indigenas crediderim. » (*Germ.*, II.)

désormais que les chefs qui les avaient conduits à la conquête de l'Occident.

Parmi les héros de l'invasion, il en est un qui, sans être de race germanique, tient une grande place dans la poésie des Germains : c'est le roi des Huns, Attila. Il avait entraîné à sa suite les tribus éparses depuis les Carpathes jusqu'au Rhin, et les avait poussées sur les provinces qu'abandonnaient les armées romaines. Il s'était créé ainsi une sorte de suzeraineté sur une vaste étendue de terres. Son empire s'écroula le jour de sa mort; mais les Germains lui furent sans doute reconnaissants de l'impulsion qu'il leur avait donnée, car ils l'adoptèrent comme un des fondateurs de leur puissance. Attila fut l'Agamemnon de la nouvelle épopée qui se forma. Un écrivain du XV[e] siècle, Gaspard Von der Rœn, remaniant une ancienne légende, nous le montre entouré de ses vassaux, souverain pacifique du monde entier. « Douze couronnes « royales lui appartenaient; douze vassaux portant écusson royal « le suivaient. Les rois seuls prenaient place à sa table et étaient « servis avec lui. A une autre table étaient assis les princes; après « eux les comtes, et enfin les gentilshommes. Les portes du palais « étaient ouvertes; on ne les fermait jamais. « Mon palais doit être « ouvert, disait Attila, le bon roi; car, dans le monde entier, je n'ai « pas un ennemi [1]. »

Le roi des Huns étend son protectorat sur toutes les terres germaniques; il est invoqué comme arbitre dans toutes les contestations entre parents et alliés; il envoie des secours aux rois dont l'autorité est méconnue. Sur les confins de son empire, et sur un vaste demi-cercle qui s'étend des Alpes à la mer du Nord, s'échelonnent les nations qui ont été illustrées par la légende poétique : les Ostrogoths, dans la Haute-Italie; les Burgondes, sur la Saône et le Rhin supérieur; les Francs, sur le cours moyen et inférieur du Rhin; enfin, à l'extrême limite de l'horizon germanique, les Frisons et les Normands. De même que le palais d'Attila est le rendez-vous des guerriers, de même son nom sert de lien aux traditions d'origine diverse : il représente l'unité dans l'épopée germanique.

Attila, le roi Théodoric, les rois francs et burgondes furent

1. *La Cour d'Attila* (*Etzels Hofhaltung*), dans le *Livre des Héros* (*Heldenbuch*) de Gaspard Von der Rœn. Le recueil de Gaspard Von der Rœn est compris en entier dans l'ouvrage qui a été publié sous le même titre par Von der Hagen et Primisser, en deux parties (Berlin, 1825); voir la 2[e] partie.

célébrés sans doute dès le temps de l'invasion dans les chants héroïques des Germains. Ces chants se perpétuèrent dans la tradition orale et entrèrent plus tard dans la composition de longs poèmes, qui, transmis eux-mêmes d'âge en âge, reçurent leur forme définitive au XIIIe siècle. Il est impossible, avec les textes qui nous sont parvenus, de suivre pas à pas le développement de la poésie héroïque. Un court fragment, connu sous le nom de *Chant de Hildebrant*, nous permet toutefois d'entrevoir la forme qu'elle avait revêtue à la fin du VIIIe siècle [1].

Le *Chant de Hildebrant* a été découvert sur la couverture d'un manuscrit qui appartenait autrefois au monastère de Fulda, et qui se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de Cassel. Lorsqu'il fut publié pour la première fois, en 1729, on le considéra comme une partie détachée d'un roman en prose. Les frères Grimm ont montré qu'il était en vers, et s'en sont servis pour déterminer les lois de l'ancienne prosodie des Germains. Il paraît avoir été écrit sur les limites des deux zones géographiques de l'Allemagne ; il participe des deux idiomes, bien que le haut-allemand y domine [2].

1. On me permettra de renvoyer, pour toutes les questions relatives à l'origine et au développement de la poésie épique, au volume intitulé : *La Littérature allemande au moyen âge et les Origines de l'Épopée germanique.*

2. **Éditions.** — *Die beiden ältesten deutschen Gedichte aus dem VIII. Jahrhundert, in ihrem Metrum dargestellt durch die Brüder Grimm*; Cassel, 1812. — Wilhelm Grimm a donné un *fac-simile* du manuscrit (*De Hildebrando, antiquissimi carminis teutonici fragmento*, Gœttingue, 1830). — Le meilleur texte se trouve dans : K. Müllenhoff et W. Scherer, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII. bis XII. Jahrhundert*, 3e éd., publiée par Steinmeyer, Berlin, 1892.

Versification. — L'ancienne versification allemande repose sur l'accent tonique, c'est-à-dire sur le degré de force avec lequel on prononce les différentes syllabes. La voix se renforce sur une syllabe accentuée ; elle retombe sur une syllabe privée de l'accent. Le nombre des syllabes est indéterminé.

Le vers du *Hildebrantslied* a quatre accents. Il est coupé par une césure en deux moitiés ayant chacune deux accents. Les deux moitiés du vers sont reliées par l'allitération, c'est-à-dire par le retour des mêmes initiales dans les syllabes accentuées. Cependant, par une latitude donnée au poète, la lettre initiale ne revient que trois fois ; elle peut même ne revenir que deux fois.

Il est difficile de faire comprendre en français le caractère de cette versification. Cependant le vers de Racine : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » produirait un effet semblable, si on le lisait sans tenir compte du nombre des syllabes, en renforçant seulement la voix sur les quatre syllabes qui commencent par la lettre *s*.

L'ancienne prosodie allemande paraîtra naturelle, si l'on songe que, dans toutes les langues, il existe des locutions formées de plusieurs mots qui ont les mêmes initiales et qui expriment des idées analogues. Nous disons en français : « sain et sauf, gros et gras, feu et flamme ». En allemand, ces sortes de locutions abondent ; ce sont des manières de parler vives et pittoresques, par lesquelles le peuple cherche encore aujourd'hui à donner du relief à sa pensée.

Le sujet du *Chant de Hildebrant* est emprunté à l'histoire légendaire des Goths. Le roi Théodoric (Dietrich) a été dépossédé par Otaker[1]; il passe trente ans dans l'exil; enfin il triomphe de ses ennemis par le secours d'Attila. Les guerriers qui lui sont restés fidèles rentrent avec lui dans leur patrie. Ils étaient partis jeunes; ils reviennent blanchis par l'âge. Leurs mères sont mortes, leurs femmes abandonnées; leurs fils ne les connaissent plus. Hildebrant et Hadebrant, le père et le fils, se sont provoqués au combat: ainsi débute le fragment. Au moment où ils s'avancent l'un vers l'autre, Hildebrant, « le plus sage », prend la parole; il demande à Hadebrant quel est son père :

« De quelle race es-tu? — Dis-moi un seul des tiens, — et je te « nommerai les autres, — enfant, dans le royaume; — je connais tous « les hommes de la nation. »

Le fils de Hildebrant, — Hadebrant dit : — « Les hommes de mon « pays, — les anciens et les sages, — qui vivaient autrefois, — m'ont « appris — que mon père s'appelait Hildebrant; — moi, je m'appelle « Hadebrant. — Il émigra un jour vers l'orient, — fuyant la colère « d'Otaker; — il s'en alla avec Théodoric — et un grand nombre de ses « guerriers. — Il laissa dans son pays, — abandonnés dans sa demeure, « — sa jeune femme — et son enfant en bas âge, — dépourvus d'héri- « tage, — et il chevaucha vers l'orient.... C'était un vaillant guerrier.... « On le voyait en tête des combattants; — il n'aimait rien tant que la « guerre; — il était connu — de tous les vaillants. — Je ne crois pas « — qu'il soit encore en vie... »

Hildebrant dit : « Par le Dieu du ciel — et de la terre, — jamais « encore — tu ne t'es battu — contre un si proche parent!... »

Alors il ôta de son bras — des anneaux tordus, — faits de monnaie d'or impériale, — que le roi des Huns — lui avait donnés : — « Je te « les offre comme un gage de paix. »

Le fils de Hildebrant, — Hadebrant dit : — « C'est la lance en main « — qu'on reçoit des dons, — pointe contre pointe. — Tu es trop rusé, « — vieux Hun; — tu m'allèches par tes paroles, — tu veux me frapper « avec ta lance. — Tu n'as vieilli — que pour apprendre à mentir. — « Des marins, — qui avaient navigué vers l'occident, — m'ont dit — « qu'il avait péri dans la bataille; — il est mort Hildebrant, — le fils « de Herebrant. »

Le fils de Herebrant, — Hildebrant dit... : — « Hélas! Dieu tout- « puissant! — un destin funeste s'accomplit! — J'ai erré trente ans, — « été comme hiver; — j'ai toujours été placé — au premier rang des

1. Le nom d'Otaker rappelle le roi des Hérules, Odoacre, qui disputa pendant quelques années à Théodoric l'empire de l'Italie. Attila, dans l'histoire, n'est pas contemporain de Théodoric; il mourut quarante ans avant la conquête de l'Italie. Mais la poésie héroïque ne tient pas compte de la chronologie; elle rapproche les légendes d'après la simple analogie des sujets.

« combattants ; — jamais devant aucune ville — la mort n'a pu m'at-
« teindre ; — et maintenant il faut que mon propre fils — me frappe
« avec son glaive, — m'abatte avec sa hache, — ou que je le mette à
« mort.... »

Ils combattirent d'abord — avec les lances — aux pointes aiguës, — qui s'enfoncèrent dans les boucliers. — Puis ils s'abordèrent, — les forts combattants, — et frappèrent sans relâche — les boucliers blancs, — tant que le bois de tilleul — tomba en morceaux — sous les coups [1]....

Ici le fragment est interrompu. Nous apprenons la suite par Gaspard Von der Rœn. Le vieillard l'emporte sur le jeune homme, l'ancienne génération sur la nouvelle. Hadebrant reconnaît, à la vaillance de son adversaire, le chef de sa race [2].

Après le *Chant de Hildebrant*, écho fidèle du vieil esprit germanique, nous perdons de vue la poésie héroïque pendant un espace de plusieurs siècles. Nous la retrouverons au temps des Hohenstaufen, se déployant en de longs poèmes, mais profondément modifiée par l'influence du christianisme et de la chevalerie [3].

1. « Dô lêttun sê *æ*rist *a*skim scrîtan
« *sc*arpên *sc*ûrim, dat in dem *sc*iltim stônt.
« dô *st*ôpun tô samane *st*aimbort chludun,
« *h*euwun *h*armlicco *h*vittê scilti,
« unti im iro *l*intûn *l*uttilo wurtun
« gi*w*igan miti *w*âbnum.... »

2. Voir le *Livre des Héros* de Von der Hagen et Primisser, 2e partie.

3. Les poètes célébraient aussi des événements contemporains. On possède un chant lyrique en l'honneur de la victoire que Louis III, roi d'Austrasie et de Neustrie, remporta sur les Normands à Saucourt, en 881. Le *Chant de Louis* (*Ludwigslied*) est écrit en dialecte franconien. Le manuscrit, qui a été retrouvé à Valenciennes par Hoffmann de Fallersleben, est probablement l'œuvre d'un moine de Saint-Amand en Flandre. Le vers est accentué de la même manière que celui du *Chant de Hildebrant* ; mais l'allitération disparaît, et les deux hémistiches sont reliés par une rime :

« Einan kuning weiz ih, heizsit her Hludwig,
« ther gerno Gode thionôt ; ih weiz, her imos lônôt. »
(K. Müllenhoff et W. Scherer, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa.*)

CHAPITRE III

LE POÈME LATIN SUR WALTHER D'AQUITAINE

La légende épique au xe siècle. — Eckhart Ier, moine de Saint-Gall; caractère populaire de son poème.

A défaut des monuments primitifs de la poésie héroïque, une imitation latine vient remplir en partie l'immense lacune qui sépare le *Chant de Hildebrant* du poème des *Nibelungen*. Un moine de Saint-Gall, nommé Eckhart, versifia au xe siècle la légende épique de Walther d'Aquitaine [1]. Il prit Virgile pour modèle; mais il n'a rien de l'élégance harmonieuse du chantre de Mantoue. Il se rend bien compte lui-même des imperfections de son style; il s'excuse sur sa jeunesse et son inexpérience; il se compare à une cigale qui quitte pour la première fois son nid pour faire entendre sa voix rauque [2]. Ses hexamètres, régulièrement coupés à la fin, rappellent la cadence monotone de l'ancienne prosodie germanique. Évidemment, le moine de Saint-Gall avait devant lui un poème en langue vulgaire. Il est même probable que son éducation l'avait préparé à comprendre le genre de poésie dont il s'est fait l'interprète; la manière dont il reproduit certains épisodes permet de supposer qu'avant d'entrer au couvent il avait été

1. C'était Eckhart, premier du nom. Eckhart IV, qui romania le poème dans la première moitié du xie siècle, le cite comme l'auteur primitif. Un prologue, placé en tête de deux manuscrits, attribue au contraire le *Waltharius* au moine Géralde. — Éditions de J. Grimm et Schmeller (*Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrhunderts*, Gœttingue, 1838), de J.-F. Neigebaur (Munich, 1853) et de R. Peiper (Berlin, 1873). — Texte avec traduction allemande et commentaire, par J. V. Scheffel et A. Holder; Stuttgart, 1874. — Sur l'ensemble de la légende de Walther d'Aquitaine, voir la préface de Grimm, et l'*Histoire d'Attila* d'Amédée Thierry (1e partie).

2. « Hæc quicumque legis, stridenti ignosce cicadæ :
« Raucellam nec adhuc vocem perpendo, sed ævum,
« Utpote quæ nidis necdum petit alta relictis. »
(*Waltharius*, v. 1473-75.)

mêlé à la vie guerrière de son temps, et qu'au besoin il aurait pu être l'un des acteurs du drame qu'il retrace.

Le moine Eckhart nous apprend d'abord qu'Attila, ayant soumis une grande partie de l'Europe, résolut d'attaquer le royaume des Francs, dont la capitale était Worms. Les Francs, ne croyant pas, malgré leur valeur, pouvoir tenir contre l'immense armée des Huns, aiment mieux fournir des otages que d'affronter une défaite certaine. Parmi ces otages se trouve un jeune guerrier, nommé Hagen, « issu de la race troyenne ». Les Huns continuent leur marche vers le pays des Burgondes, entre Saône et Rhône. « La terre gémissait sous le pas de leurs chevaux. Le bruit de « leurs boucliers retentissait contre la voûte du ciel. Une forêt de « lances s'avançait dans la plaine et reluisait au soleil [1]. » Les Burgondes ne se jugent pas plus capables que les Francs de résister aux Huns. Le roi Herric envoie au camp d'Attila sa fille, Hildegonde, « la perle de sa maison [2] ». Les Goths, qui occupent l'Aquitaine, se soumettent à leur tour, sans coup férir. « A quoi servi- « rait-il, dit le roi Alpher, de faire des préparatifs de guerre? Je « donnerai des trésors, je donnerai mon fils : ce ne peut être un « déshonneur de suivre l'exemple des Francs et des Burgondes [3]. » Il livre son fils Walther, encore jeune [4], mais déjà fiancé à Hildegonde; car les deux rois voulaient, en mariant ensemble leurs enfants, unir leurs peuples en un seul royaume.

Cette marche victorieuse d'Attila à travers la Gaule n'est qu'un prologue. Le poète nous transporte ensuite en Pannonie. Le farouche conquérant devient le plus doux des princes. Il traite ses prisonniers comme ses enfants. Les jeunes gens, en grandissant, sont formés au métier des armes; on les instruit même dans les arts de la paix [5]. Quant à Hildegonde, elle gagne la faveur de la reine, qui lui confie les clefs du trésor royal, « et peu s'en

1. « Quadrupedum cursu tellus concussa gemebat;
« Scutorum sonitu pavidus super intonat æther;
« Ferrea silva micat totos rutilando per agros. » (V. 67-69.)

2. « Pulcherrima gemma parentum ». (V. 96.)

3. « Nec jam spes fuerat sævis defendier armis.
« Quid cessamus, ait, si bella movere nequimus?
« Exemplum nobis Burgundia, Francia præbent.
« Non incusamur, si talibus æquiperamur. » (V. 107-110.)

4. « Primævo flore nitentem. » (V. 101.)

5. « Qui simul ingenio crescentes mentis et ævo,
« Robore vincebant fortes animoque sophistas. » (V. 125-126.

« faut qu'elle ne soit reine elle-même[1]. » Tous trois, cependant, ne songent qu'à recouvrer leur liberté. Hagen en trouve le premier l'occasion. Le roi des Francs est mort, et son successeur, Gunther (dont le nom se retrouvera dans les *Nibelungen*), refuse de payer plus longtemps le tribut; dès lors Hagen se croit dégagé de toute obligation, et il retourne à Worms. Walther a déjà pensé à suivre son exemple, mais il ne veut pas abandonner Hildegonde. Un jour, revenant d'une expédition où sa vaillance a décidé la victoire, il entre au palais. Il y trouve Hildegonde seule, et il lui demande à boire. Elle lui présente une coupe d'or, remplie de vin.

Walther, après avoir bu, lui rendit la coupe vide. Alors tous deux se souvinrent qu'ils avaient été fiancés ensemble, et Walther adressa ainsi la parole à Hildegonde : « Voilà bien longtemps que nous suppor- « tons le même exil; nous savons tous deux les projets que nos parents « avaient jadis formés sur nous : pourquoi nous imposer un plus long « silence? » La jeune fille se tut, ne croyant pas qu'il parlât sérieusement; enfin elle répondit : « Pourquoi vouloir me persuader ce que tu « ne penses pas? pourquoi prononcer des paroles que ton cœur désap- « prouve? Comment puis-je croire que tu veuilles descendre jusqu'à « épouser une captive? » Walther reprit aussitôt : « Loin de moi la pensée « de t'abuser! Nous sommes seuls ici; si je savais que tes intentions « répondent aux miennes et que tu m'as gardé ta foi, je t'ouvrirais à « l'instant même le mystère de mon cœur. » Alors Hildegonde se laissa tomber aux genoux de Walther et dit : « Appelle-moi où tu voudras, « mon seigneur et mon maître! Rien ne me sera plus doux que d'accom- « plir tes ordres. — Eh bien, » reprit Walther, « l'exil me pèse, et le « souvenir de la patrie absente se présente souvent à mon esprit. Je « veux fuir secrètement, sans tarder. J'aurais déjà pu le faire, mais je « n'ai pu me résoudre à partir sans toi. — Ta volonté sera la mienne! » s'écria Hildegonde. « Que mon seigneur commande! Pour son amour, « je suis prête à tout entreprendre et à tout souffrir [2]. »

1. « Modicumque deest quin regnet et ipsa. » (V. 136.)

2. « Si nossem temet mihi promptam impendere mentem,
« Atque fidem votis servare per omnia cautis,
« Pandere cuncta tibi cordis mysteria vellem. —
« Tandem virgo viri genibus curvata profatur :
« Ad quæcumque vocas, mi domne, sequar studiose,
« Nec quicquam placitis malim præponere jussis. —
« Ille dehinc : Piget exilii me denique nostri,
« Et patriæ fines reminiscor sæpe relictos :
« Idcircoque fugam cupio celerare latentem :
« Quod jam præmultis potuissem forte diebus,
« Si non Hilgundem solam remanere dolerem. —
« Addidit his imo virguncula corde loquelas :
« Vestrum velle meum : solis his æstuo rebus.
« Præcipiat dominus seu dextera sive sinistra,
« Ejus amore pati toto cum pectore præsto. » (V. 267-281.)

Ils profitent d'un festin, « où règne une ardente ivresse, où les « langues balbutient et où les plus fermes héros chancellent », pour sortir du palais sans être aperçus. Walther est à cheval, tout armé, prêt à repousser une attaque, car ils craignent d'être poursuivis; Hildegonde tient la bride. Ils atteignent ainsi les Vosges. Ici, ce ne sont plus les Huns, mais les Francs qu'ils ont à redouter. Le roi Gunther a entendu dire que le cheval portait, outre le cavalier, deux écrins attachés aux deux côtés de la selle, et remplis d'objets précieux. « Walther me rendra, » s'écrie-t-il, « le tribut « que mon père a payé jadis au roi des Huns. » Il met en campagne douze de ses meilleurs guerriers; Hagen lui-même est obligé, par la loi du vasselage, de servir contre son ancien ami. Walther se place à l'entrée d'un défilé, assez étroit pour que deux hommes n'y puissent combattre de front; ses adversaires sont donc obligés de l'aborder isolément. Il en résulte douze combats, que l'auteur décrit en homme du métier, et dont Walther sort victorieux. Les deux fugitifs continuent leur route vers l'Aquitaine [1].

Le sentiment patriotique qui anime tout ce récit, le respect de la personne du souverain, même l'amour du gain et l'esprit de conquête, sont des traits qui distinguent par excellence l'ancienne épopée, et qui s'affaibliront de plus en plus dans les ouvrages postérieurs. Le moine de Saint-Gall, malgré la langue savante dont il s'est servi, a tous les caractères d'un chanteur populaire. Loin de lui faire un reproche de son style barbare, nous pensons qu'il faut le louer avant tout d'avoir su garder intacte la franche et rude poésie de son sujet.

1. Hagen, avant de combattre Walther, déjà presque épuisé, feint de se retirer devant lui, et cherche à l'attirer dans la plaine, afin qu'ils puissent l'attaquer ensemble, Gunther et lui; il montre ainsi un trait peu chevaleresque de son caractère, auquel nous le reconnaîtrons dans les *Nibelungen*; car c'est lui qui frappera Sifrit traîtreusement, par derrière.

CHAPITRE IV

LA POÉSIE RELIGIEUSE

La langue vulgaire appliquée à des sujets religieux. — 1. La Prière de Wessobrunn et le *Muspilli*; mélange d'idées chrétiennes et de souvenirs païens. — 2. Le *Heliant*; le *Livre des Évangiles* d'Otfrid de Wissembourg; différence des deux poèmes, au point de vue du style et de la versification. — 3. Poèmes divers sur l'Ancien et le Nouveau Testament.

Si la langue latine, qui survivait dans les hymnes de l'Église, et les idiomes vulgaires, dans lesquels s'exprimait la poésie nationale, étaient restés invariablement attachés à un même ordre de sujets, un abîme aurait séparé la société ecclésiastique et la société laïque du moyen âge; mais il ne pouvait en être longtemps ainsi. Les deux sociétés, quelque différentes que fussent leurs habitudes intellectuelles, éprouvaient un besoin instinctif de se rapprocher et de se comprendre. Nous avons vu le latin appliqué, par la fantaisie de quelques moines, à un récit profane : de même les dialectes de la Haute et de la Basse-Allemagne firent bientôt invasion dans le domaine de la légende sacrée. Si le clerc continuait de s'intéresser aux souvenirs guerriers qui lui restaient de ses aïeux, le laïque, de son côté, cherchait à fixer les enseignements de l'Église dans la langue qui lui était familière; et le clergé lui-même comprenait que, pour faire descendre les vérités religieuses dans le cœur de la nation, il était important de les traduire dans une forme qui les rendît accessibles à tous.

1. — LA PRIÈRE DE WESSOBRUNN. — LE « MUSPILLI ».

Les frères Grimm ont publié, en 1812, une prière en dialecte haut-allemand mêlé de formes saxonnes, qui avait été découverte dans le cloître de Wessobrunn ou Weissenbrunn, en Bavière. Elle date probablement de la fin du VIIIe siècle, et se compose d'une quinzaine de vers allitérants, comme ceux du *Chant de Hildebrant*, si du moins la fin n'est pas écrite en simple prose; ce qui est certain, c'est que l'allitération est moins sensible dans la dernière partie. Le commencement est une définition poétique de l'éternité et de la toute-puissance de Dieu : « Quand la terre « n'était pas encore, ni le ciel au-dessus de nous, avant qu'il n'y « eût aucun arbre ni aucune montagne, quand le soleil ne brillait « pas encore et que la lune ne donnait pas sa lumière, quand la « mer n'était pas et qu'il n'y avait rien qui eût une limite ou un « contour, alors était le Dieu unique et tout-puissant. » L'auteur de ces vers se souvenait-il de certains détails de la cosmogonie germanique? Jacques Grimm l'a pensé[1]; mais, en tout cas, l'inspiration chrétienne domine.

Les traces de réminiscences païennes sont plus visibles dans un autre texte presque aussi ancien, qui date probablement du milieu du IXe siècle. C'est le *Muspilli*[2], un fragment d'une centaine de vers, qui retrace la fin du monde. Le Muspilli est la région du feu éternel; de là sortira l'Antéchrist, lorsqu'il livrera son dernier combat contre le ciel; la terre s'embrasera sous ses pas; les étoiles tomberont du firmament, et le Christ apparaîtra pour juger toutes les créatures. Le poème est écrit en haut-allemand pur; la forme est celle de l'allitération.

2. — LE « HELIAND ». — LE « LIVRE DES ÉVANGILES » D'OTFRID DE WISSEMBOURG.

Du moment que la doctrine était interprétée par des poètes et non plus par des théologiens, elle devait se fonder principalement sur les récits de la Bible, et en particulier sur ceux du

1. *Deutsche Mythologie*, p. 530.

2. Le meilleur texte du *Muspilli* et de *la Prière de Wessobrunn* se trouve dans les *Denkmäler* de Müllenhoff et Scherer. — Sur la signification du mot, voir la *Mythologie allemande* de J. Grimm, p. 568 et 768.

Nouveau Testament. Pour le peuple, le christianisme s'incarnait dans la personne de son fondateur. Le peuple raisonnait peu; c'est par l'imagination qu'il fallait le frapper et le convaincre. Il fallait lui montrer le maître entouré de ses disciples, le consolateur appelant à lui les pauvres et les opprimés, le Messie enfin, portant déjà sur sa face terrestre un rayonnement de la gloire divine. C'est ce que tentèrent plusieurs écrivains au IXe siècle. Les actions du Sauveur devinrent le thème de deux ouvrages d'un mérite littéraire fort inégal, mais très importants tous les deux pour l'histoire de la langue et de la versification : ce sont le *Heliand*, écrit en dialecte bas-allemand, et le *Livre des Évangiles* d'Otfrid de Wissembourg, en haut-allemand. D'après une vieille légende, consignée dans une préface latine et dans une pièce de vers hexamètres, l'auteur inconnu du *Heliand* aurait été un laïque jouissant d'une inspiration spéciale de Dieu, et il aurait écrit par ordre du roi Louis le Débonnaire. Peut-être cette légende n'a-t-elle fait qu'exprimer sous une forme poétique le caractère du livre, et le prétendu laïque était-il en réalité un clerc qui n'avait pas dédaigné de descendre jusqu'au peuple, de parler et de penser comme lui. Le fait est que l'auteur du *Heliand* est au courant de la science théologique de son temps; il a lu les commentaires d'Alcuin, de Raban Maur, de Bède le Vénérable. Le fond du poème est pris directement dans la Bible. Les détails sont empruntés à la vie du moyen âge, et les anachronismes involontaires qui faisaient sans doute le succès du livre en sont encore aujourd'hui un des principaux charmes à nos yeux.

Si le *Heliand* est l'œuvre d'un poète, le *Livre des Évangiles* est le travail d'un érudit qui disserte en vers. Otfrid ne se borne pas, comme l'auteur du *Heliand*, à exprimer les sentiments pieux qui l'animent, il a des visées littéraires. Il veut bannir les chants profanes : *cantus laïcorum obscœnos*, dit-il dans une préface latine. Il regrette le temps où l'on alignait avec exactitude des syllabes longues et brèves. Enfin il n'oublie jamais qu'il est docteur de l'Église; il entremêle son récit de dissertations morales, d'explications mystiques et symboliques. Otfrid avait été le disciple de Raban Maur au monastère de Fulda, avant d'entrer chez les Bénédictins de Wissembourg. Il appartenait sans doute à la nation des Francs, dont il célèbre les vertus au début de son poème :

Pourquoi les Francs, — à l'exemple des autres nations, — ne chanteraient-ils pas dans leur langue — la gloire de Dieu?...

Ils sont aussi hardis — que les Romains, — et nul ne saurait prétendre — que les Grecs leur disputent le prix du courage.

Ils ne se distinguent — pas moins par l'adresse. — Dans la campagne, dans la forêt, — leur valeur est égale.

Ils sont à la fois très hardis — et très puissants. — Ils sont tous guerriers, — et prompts à courir aux armes.

Ils travaillent avec des instruments — leur bonne terre : — c'est leur habitude; — ils vivent avec honneur.

Leur terre est fertile; — elle est pourvue — de toute espèce de dons, — que le ciel lui a départis.

On en retire — de l'airain et du cuivre à foison. — Je crois même — qu'on y trouve du cristal,

Et de l'argent en abondance, — qu'on travaille. — On recueille même — de l'or dans le sable des rivières.

Les Francs sont toujours pleins d'ardeur — pour faire ce qui est bon — et ce qui est utile; — ils suivent les conseils de la sagesse.

Ils sont prompts — à parer les coups de leurs ennemis. — Nul n'ose les attaquer; — tous ont été vaincus par eux.

Aucun peuple ne peut, — s'il est voisin de leur terre, — se soustraire à leur vaillance; — il est forcé de les servir;

Et tous les hommes, — à moins qu'ils ne soient séparés d'eux par la mer, — tremblent devant eux : — Dieu l'a fait ainsi, je le sais.

Pas un peuple n'ose — lutter contre eux. — Ils en ont ôté l'envie à tous, — leur ont enseigné le respect par les armes.

Ils leur ont enseigné la crainte, — non pas avec des paroles, — mais avec le glaive et la lance : — c'est par là qu'ils sont redoutés.

Aucune nation ne pourrait — se mesurer avec eux, — fût-ce celle des Mèdes ou des Perses; — elle s'en trouverait mal.

J'ai déjà lu, en vérité, — dans plusieurs livres que je pourrais citer, — que les Francs sont de la race — et de la parenté d'Alexandre,

Qui menaça le monde entier — et le dompta avec le glaive — et l'enchaina — sous sa main.

Et j'ai trouvé dans l'histoire — que c'est de la Macédoine — que ce peuple, à l'origine, — est parti.

Les Francs ne tolèrent pas — qu'aucun roi du monde — les gouverne, — s'il n'a été élevé au milieu d'eux;

Ou qu'un homme, — à quelque nation qu'il appartienne, — sur toute la surface de la terre, — essaye de leur donner des lois.

Ils jouissent ainsi du prix — de leur vaillance et de leur sagesse. — Ils n'ont peur de personne, — tant que leur roi est sauf.

Leur roi est d'une vaillance à toute épreuve, — comme doit l'être un noble guerrier. — Il est prudent et hardi, — et la nation en compte beaucoup comme lui.

Il règne avec douceur — sur des peuples étrangers, — et il les gouverne aussi sagement — que ses propres sujets.

Nul ne saurait lui nuire, — tant qu'il est gardé par les Francs, — qui bravement le servent — et chevauchent à ses côtés.

Car tout ce que les Francs méditent, — ils l'exécutent avec l'aide de Dieu. — C'est par le conseil de Dieu — qu'ils se tirent du danger.

Ils s'appliquent — à la parole de Dieu. — Ils apprennent — ce qui est écrit dans les Livres;

Ils l'observent, — le chantent par cœur, — et mettent toute leur énergie — à l'accomplir.

J'ai fini mon discours. — J'ai montré que les Francs sont bons guerriers, — qu'ils servent Dieu — et sont pleins de sagesse [1].

Il semble que le patriotisme ait mieux inspiré le moine Otfrid que la religion; car ce chant est sans contredit la meilleure partie de son poème; le style a de la vigueur et une certaine allure guerrière. Quelle que soit, du reste, la valeur du poème d'Otfrid, il marque une date dans l'histoire de la versification allemande. Le *Heliand* garde encore l'ancienne forme de l'allitération; le *Livre des Évangiles* est écrit en vers rimés [2]. Otfrid fut, sous ce rapport, le premier précurseur des poètes chevaleresques. Ce fut une des causes de son succès pendant le moyen âge, mais ce ne fut pas la seule. La scolastique fleurie du moine de Wissembourg répondait mieux au goût du temps que la poésie simple et austère du *Heliand*. Le *Livre des Évangiles* fut beaucoup recopié dans les écoles; il fut imprimé dès le XVI[e] siècle, tandis que le *Heliand* était tombé dans l'oubli, à l'époque où il fut republié par un éditeur moderne [3].

1. « Wanana sculun Frankon einon thaz biwankon,
« Ni sie in frenkisgon biginnen, sie gotes lob singen?...
« Sie sint so sama chuani, selb so thie Romani;
« Ni tharf man thaz ouh redinon, thaz Kriahi in es giwideron.
« Sie eigun in zi nuzzi so samalicho wizzi,
« In felde ioh in walde so sint sie sama balde;
« Ribiduam ginuagi, ioh sint ouh filu chuani,
« Zi wafane snelle, so sint thie thegana alle.
« Sie buent mit giziugon (ioh warun io thes giwon)
« In guatemo lante; bi thiu sint sie unscante... »

2. Le vers d'Otfrid a la même coupe et les mêmes intonations que l'ancien vers allitérant; seulement les deux moitiés du vers, au lieu d'être reliées par l'allitération, sont rimées.

3. Le mot *Heliand* est l'ancienne forme saxonne de *Heiland*, sauveur. Le titre a été donné au poème par le premier éditeur, Schmeller (*Heliand, Poema Saxonicum seculi noni*, Munich, 1830; 2[e] volume, Glossaire, 1840). Une édition critique a été publiée par H. Rückert; Leipzig, 1876. Plusieurs traducteurs ont mis le *Heliand* en allemand moderne, entre autres Grein (2[e] édit., 1869) et Simrock (3[e] éd., 1882). — Le poème d'Otfrid (*Olfridi Evangeliorum Liber, Evangelienbuch in altfränkischen reimen durch Olfriden von Weissenburg*) a été imprimé pour la première fois à Bâle, en 1571. Éditions modernes de G. Graff (*Krist, das älteste von Otfried im IX. Jahrhundert verfasste hochdeutsche Gedicht*, Kœnigsberg, 1831), de J. Kelle (*Otfrids Evangelienbuch*; avec introduction, grammaire et glossaire; 3 vol., Ratisbonne, 1856-1881) et de Oscar Erdmann (Halle, 1882). — Traduction en allemand moderne, par Kelle; Prague, 1870. — Parmi les noms des personnages auxquels sont dédiées les différentes parties du poème, se trouve celui de Louis le Germanique.

3. — POÈMES DIVERS.

La Vie de Jésus et de la Vierge était le thème favori des écrivains monastiques qui se servaient de la langue vulgaire. Dans l'Ancien Testament, on s'adressait de préférence aux cinq Livres de Moïse et au Livre des Juges. On a retrouvé également deux traductions de l'histoire de Judith, dont la plus ancienne paraît remonter aux dernières années du XIe siècle. Enfin les Psaumes ont occupé une série de traducteurs et de commentateurs, dont le plus célèbre est Notker, moine de Saint-Gall. Ce qui montre combien ces ouvrages étaient répandus, c'est qu'on les remaniait d'âge en âge, en les appropriant à la langue et au goût du jour; souvent on les transportait d'un dialecte dans un autre. Parfois aussi, pour les rendre plus agréables, on y ajoutait des développements romanesques : c'était là l'écueil du genre. L'antique simplicité, qui charme dans le *Heliand*, se perdit, et, dans la période suivante, la légende pieuse ne fut plus, pour ainsi dire, qu'une branche parasite de la poésie d'aventure.

DEUXIÈME PÉRIODE

LA LITTÉRATURE DU MOYEN AGE
SOUS L'INFLUENCE DE LA FÉODALITÉ

DEPUIS L'AVÉNEMENT DE LA MAISON DE HOHENSTAUFEN JUSQU'AU GRAND INTERRÈGNE (1138-1254)

CHAPITRE PREMIER

LA FÉODALITÉ DANS LA LITTÉRATURE

La Renaissance poétique du XIIIe siècle. — Les cours des souverains et des seigneurs; les Hohenstaufen. — Influence des croisades. — Popularité des ouvrages français. — Genres de poésie traités dans cette période.

Il y eut, dans l'histoire du moyen âge, une période d'éclat, qui embrasse la seconde moitié du XIIe et la première moitié du XIIIe siècle. Ce fut, dans tous les États de l'Europe, comme une première Renaissance, anticipant sur la grande Renaissance du XVIe siècle. La féodalité venait de se constituer d'une manière définitive, et il semblait que le monde chrétien eût enfin trouvé la forme politique vers laquelle il tendait depuis l'invasion germanique. Au-dessous des souverains et des grands vassaux se rangeait le groupe des petits feudataires. Les rapports entre seigneurs de différents degrés étaient exactement définis; et lorsqu'une guerre ou une croisade entraînait au loin ce monde toujours armé, chaque chevalier prenait sa place sous la bannière de son suzerain immédiat. Mais, au retour, de longs loisirs les attendaient dans leurs manoirs. C'était alors le moment des joutes

paisibles dans les tournois; c'était aussi l'occasion des réunions brillantes, égayées par l'art du jongleur et du poète.

Les seigneurs se plaisaient à faire régner autour d'eux une certaine élégance; parfois ils cultivaient eux-mêmes la « gaie « science ». Chaque manoir pouvait devenir le centre d'un petit groupe littéraire. Les cours des rois donnaient l'exemple; on y lisait à haute voix des poèmes et des romans. Comme l'instruction était peu répandue, la lecture solitaire était le privilège d'un petit nombre. C'est par l'oreille plutôt que par les yeux que la poésie entrait dans les âmes, et ce fut peut-être une raison de plus pour qu'elle se présentât sous une forme vivante, constamment appropriée au caractère de la société au milieu de laquelle elle se produisait. En France, la cour de Philippe Auguste se distinguait par son éclat. Les rois normands d'Angleterre, qui avaient la plus belle partie de leurs possessions sur le continent, gardaient le culte des lettres françaises; un de ces rois, Henri II, fit rédiger les premiers de ces romans de la Table ronde qui se répandirent bientôt dans toute l'Europe. En Allemagne, les empereurs de la maison de Souabe s'entouraient d'un cortège de jongleurs et de poètes; l'un d'eux, Henri VI, a laissé de gracieuses chansons dans les recueils des *Minnesinger*. Frédéric I[er] entra lui-même dans la légende populaire; on personnifia en lui la puissance impériale; on se le représenta, pendant les troubles de l'Interrègne, assis au fond d'une caverne, entouré de ses chevaliers, et attendant le moment où l'Allemagne aurait encore besoin de son épée. Ainsi le mouvement littéraire se communiquait de proche en proche. Un même essor des intelligences soulevait partout le monde féodal, et l'acheminait vers une civilisation nouvelle, formée des souvenirs de l'antiquité, des enseignements du christianisme et des idées morales apportées par les peuplades germaniques.

Les croisades, et même les guerres entre les États chrétiens, en mêlant les hommes de différentes nations, favorisèrent les lettres. Nous trouverons dans la littérature allemande du XIII[e] siècle plus d'ouvrages traduits que de créations originales. Ce furent surtout les poètes et les conteurs français qui servirent de modèles. Tel auteur nous apprend, par exemple, qu'il eut l'idée de mettre une aventure par écrit après l'avoir entendu raconter par un page français; tel autre reçoit un manuscrit de la main d'un chevalier prisonnier. On éprouvait une vive curiosité pour tout

ce qui venait de l'étranger, et l'on mettait autant de gloire à traduire un livre français qu'à versifier une vieille légende nationale.

La littérature allemande de la fin du XIIe et du commencement du XIIIe siècle comprend d'abord des poèmes héroïques, restes de l'ancienne épopée; ensuite des poèmes chevaleresques, traduits plus ou moins librement du français; des légendes pieuses, auxquelles se rattachent quelques poèmes didactiques; enfin un grand nombre de poésies lyriques, l'une des parties les plus originales de la littérature allemande au moyen âge. Tels sont les genres que nous aurons successivement à passer en revue.

CHAPITRE II

POÈMES HÉROÏQUES

Ancienneté de la poésie héroïque; son caractère anonyme. — 1. Le poème des *Nibelungen*; ses deux parties; les sentiments et les caractères. — 2. *La Plainte*; l'évêque Pilgrim de Passau. — 3. Les trois parties de *Gudrun*; les mœurs du poème. — 4. Altération de la légende épique; le poème de *Biterolf et Dietleib*.

La poésie héroïque des Germains avait déjà au moins huit siècles d'existence quand les poèmes dont nous allons parler furent mis par écrit. Les meilleurs textes que nous possédions datent de la seconde moitié du XIIe et du commencement du XIIIe siècle. Sur quelles données les auteurs de ces textes ont-ils travaillé? C'est ce qu'il est impossible de dire aujourd'hui; mais il est certain que leurs ouvrages ne leur appartiennent pas en entier, qu'ils n'en sont pas les inventeurs, au sens moderne du mot.

La question de l'origine des épopées primitives a donné lieu à de longues et savantes recherches, depuis que Wolf a élevé des théories nouvelles sur la composition de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, et que Lachmann a essayé d'appliquer ces théories au poème des *Nibelungen*. Peut-être la question ne comporte-t-elle pas une solution générale; peut-être vaut-il mieux s'en tenir aux résultats positifs que fournit, pour chaque poème en particulier, la lecture attentive des textes. L'esprit héroïque des Germains s'est incarné, comme celui des Grecs, dans deux ouvrages, dont l'un célèbre des expéditions sur terre et l'autre des aventures maritimes : ce sont les *Nibelungen* et *Gudrun*. Or ni l'un ni l'autre de ces poèmes ne présentent une suite de faits parfaitement régulière. Le poème des *Nibelungen* est formé au moins de deux parties; la seconde débute au vingtième chant comme un ouvrage

nouveau; des personnages qui ont déjà figuré dans la première sont introduits comme s'il n'avait jamais été question d'eux. *Gudrun* se sépare plus nettement encore en trois parties, qui offrent entre elles des divergences nombreuses et même des contradictions. Ces parties sont-elles formées elles-mêmes de la réunion de fragments plus anciens? Est-il possible, comme Lachmann a voulu le faire, de rétablir les chants primitifs qui, à travers une série de transformations, sont venus se fondre dans la grande épopée? C'est ici qu'on entre dans le champ de l'hypothèse; mais il est un fait qui demeure acquis à l'histoire littéraire : c'est que les anciennes épopées germaniques ne sont pas sorties telles quelles de l'imagination d'un poète, qu'elles n'ont pas été formées d'après un plan prémédité, en un mot, qu'elles sont le résultat d'une méthode de composition dont nos littératures modernes n'offrent plus d'exemple.

Autour des *Nibelungen* et de *Gudrun* se groupent un assez grand nombre de poèmes moins étendus, qui nous sont parvenus soit dans des rédactions du XIIe et du XIIIe siècle, soit sous une forme encore plus récente. Ces poèmes s'échelonnent à travers toute l'histoire littéraire du moyen âge. Ils empruntent généralement leur sujet à l'ancienne légende héroïque; ils ont tous le même caractère populaire et anonyme; ils ont même gardé ce caractère en plein XIIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où l'on faisait déjà métier d'écrire, et où un écrivain aimait à transmettre son nom avec son ouvrage.

Les recherches qui ont été faites pour découvrir les vrais auteurs des poèmes héroïques n'ont conduit jusqu'ici et ne pouvaient conduire à aucun résultat. Lors même qu'on aurait réussi à inscrire un nom propre en tête de chaque poème, on n'aurait pas changé ce que la poésie héroïque a d'essentiellement impersonnel dans sa nature. Ces auteurs n'auraient jamais fait que recueillir ce qui existait longtemps avant eux; ils n'auraient pas été fort différents de ces copistes qui transcrivaient des manuscrits sans toujours respecter scrupuleusement le texte qu'ils avaient devant les yeux. Au reste, nul cachet individuel n'est empreint sur l'ancienne poésie héroïque; elle n'est autre chose qu'une peinture que la Germanie du temps de l'invasion nous a laissée d'elle-même, le miroir fidèle d'une nation qui n'a pas encore entièrement dépouillé la rudesse de l'état barbare, mais qui est déjà sur le seuil de la vie civilisée.

1. — LE POÈME DES « NIBELUNGEN ».

Le poème des *Nibelungen* embrasse dans son vaste cadre toute la Germanie des temps héroïques. On y voit paraître d'abord, au premier rang, quelques-unes des nations qui ont le plus contribué au mouvement de l'invasion : les Huns, que la poésie confond avec les peuples de race germanique; les Goths, avec leur roi Théodoric et son compagnon Hildebrant, que nous connaissons déjà par un ancien fragment épique; les Burgondes, avec leurs trois chefs, trois frères, dont l'aîné est Gunther; les Francs, enfin, avec leur jeune roi Sifrit. D'autres nations figurent à l'arrière-plan, soit comme ennemies des Burgondes, soit comme vassales du roi des Huns, et agrandissent la scène. C'est à peine si l'on peut compter quelques tribus germaniques qui ne soient mentionnées à leur tour et à qui le poème n'accorde au moins un souvenir. Mais la place d'honneur appartient aux Francs; ils ont le privilège de fournir le héros principal. La poésie est d'accord avec l'histoire quant au rôle éminent qu'elle attribue aux Francs à l'origine de la civilisation moderne. On a vu le moine Otfrid les mettre hardiment à côté des Grecs et des Romains; de même, le poème des *Nibelungen* leur décerne, dans le groupe des nations germaniques, le prix de la vaillance et de l'héroïsme [1].

1. **Rapports historiques du poème des Nibelungen.** — La poésie héroïque, quelle que soit la diversité de ses développements, et quoiqu'elle puise largement dans le mythe, se fonde toujours, à l'origine, sur une tradition historique. Attila et Théodoric sont suffisamment connus par l'histoire. Gunther fait penser à Gundicarius, roi des Burgondes, qui, au dire de Prosper d'Aquitaine, fut anéanti avec toute sa nation par les Huns : « Illum Chunni cum populo suo ac stirpe deleverunt. » — Voir également les relations de Cassiodore et de Paul Diacre, citées par W. Grimm (*Deutsche Heldensage*, 70).— On a voulu retrouver Sifrit dans l'histoire des guerres entre les Francs d'Austrasie et de Neustrie : c'est une hypothèse à peu près abandonnée. Les Francs, dans le poème des *Nibelungen*, habitent encore près des embouchures du Rhin; les origines historiques du personnage de Sifrit remontent par conséquent à une époque où nul document certain ne nous permet d'atteindre.
Manuscrits et éditions. — La première édition complète des *Nibelungen* fut celle de Myller (Berlin, 1783); elle forme le commencement de sa collection de poésies allemandes du moyen âge. Bodmer avait déjà publié, en 1757, la seconde partie du poème, sous le titre de *la Vengeance de Krimhilde*. Les éditions critiques, les seules qui puissent servir encore aujourd'hui, datent du commencement du XIXe siècle. Il n'entre pas dans notre plan de passer en revue toutes les théories qui ont été émises sur la composition des *Nibelungen*. Qu'il nous suffise de dire que les meilleurs manuscrits peuvent se ramener à deux formes principales de la légende épique. L'une, plus courte, et probablement plus ancienne, est surtout représentée par le manuscrit de Saint-Gall (ou manuscrit B), qui sert de base aux éditions de Von der Hagen (Breslau, 1816; 3e édition, plus complète, Breslau, 1820) et de

Les aventures rassemblées dans le poème sont reliées entre elles par l'histoire du Trésor, qui passe de main en main et porte malheur à tous ceux qui le possèdent. D'après un usage des

Bartsch (Leipzig, 1866). Elle porte à la fin ces mots : « Ceci est la Détresse des Nibelungen (*daz ist der Nibelunge nôt*) », conclusion qui ne s'applique, en réalité, qu'à la dernière partie. L'autre forme du poème, représentée par le manuscrit de Lassberg (ou manuscrit C), et reproduite dans les éditions de Lassberg (Saint-Gall et Constance, 1846), de Von der Hagen (Berlin, 1842) et de Zarncke (Leipzig, 1856), paraît être une tentative pour faire disparaître les inégalités de la première rédaction, et pour ramener le tout à un plan uniforme. Çà et là se trahit aussi l'intention de mettre la vieille légende héroïque en harmonie avec les idées chrétiennes et chevaleresques. Le dernier vers est ainsi modifié : « Ceci est la Chanson des Nibelungen (*daz ist der Nibelunge liet*) », titre qui peut embrasser en effet toute la suite des aventures dont les Nibelungen sont les héros.

Un manuscrit d'une écriture très négligée, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque de Munich, contient un texte encore plus succinct que celui de Saint-Gall. Lachmann a jugé que ce texte, en raison de sa brièveté même, devait être le plus ancien. La conclusion était spécieuse; elle n'est pas rigoureusement vraie. Que la tradition héroïque, en se transmettant d'âge en âge, se soit développée et amplifiée, cela paraît hors de doute; mais il ne s'ensuit pas que, des trois rédactions, la plus courte soit nécessairement la plus ancienne; il faut encore que les passages que l'on considère comme des additions, comme des superfétations du texte primitif, dénotent par leur contenu même une origine postérieure.

Le manuscrit de Munich (ou manuscrit A) sert de base aux différentes éditions de Lachmann (*Der Nibelunge Not und die Klage, nach der ältesten Ueberlieferung, mit Bezeichnung des Unechten und mit den Abweichungen der gemeinen Lesart*, Berlin, 1826; 5e édit., 1878). Lachmann a même essayé, par un effort d'imagination, de reconstituer les anciens chants, au nombre de vingt, qui forment, selon lui, le noyau primitif du poème. Ses théories ont été combattues par Holtzmann (*Untersuchungen über das Nibelungenlied*, Stuttgart, 1854), qui regarde le texte de Lassberg (celui du manuscrit C) comme le plus ancien, et le poème entier comme l'œuvre personnelle d'un seul et même écrivain. Holtzmann a trouvé à son tour un contradicteur dans K. Müllenhoff (*Zur Geschichte der Nibelunge Not*, Brunswick, 1855). La réplique de Holtzmann parut la même année (*Kampf um der Nibelunge Hort, gegen Lachmanns Nachtreter*, Stuttgart, 1855). Voir enfin : Zarncke, *Zur Nibelungenfrage, ein Vortrag*, Leipzig, 1856, et *Beiträge zur Erklärung und zur Geschichte des Nibelungenliedes* (dans les *Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, au 8e vol.), Leipzig. 1856; — et H. Lichtenberger, *Le poème et la légende des Nibelungen*, Paris, 1891.

L'auteur. — Parmi les auteurs à qui l'on a attribué tour à tour le poème des *Nibelungen*, c'est le seigneur de Kürenberg qui a aujourd'hui le plus de partisans. On le croit originaire de la Haute-Autriche; mais on ne peut même déterminer avec précision l'époque où il a vécu (voir surtout Pfeiffer, *Der Dichter des Nibelungenliedes*, dans *Freie Forschung*, Vienne, 1867). Le manuscrit dit « de Manesse », vaste recueil de poésies lyriques, contient quinze strophes de lui, semblables aux strophes des *Nibelungen* : c'est principalement cette analogie qui lui a valu l'honneur d'être préféré à Henri d'Ofterdingen, dont l'existence même est incertaine.

Versification. — La première forme du poème des *Nibelungen* a dû être celle de l'allitération. On peut même considérer le vers qui est resté la forme définitive du poème comme un développement naturel de l'ancien vers allitérant. Généralement, deux vers allitérants sont reliés ensemble par le sens et par le rythme, et forment ainsi une succession de huit syllabes accentuées, entrecoupées d'un nombre inégal de syllabes sans accent. Le poème des *Nibelungen* réunit deux vers allitérants en un seul. Mais, pour donner plus de mouvement à la phrase, et pour faciliter la césure,

temps barbares, qui s'était transmis à l'époque féodale, les chefs et les rois conservaient dans une salle de leur manoir des armes de prix, des vêtements d'apparat, des ustensiles et des ornements de toutes sortes, qu'ils avaient hérités de leurs ancêtres ou rapportés comme butin de guerre. Ces trésors, qu'ils montraient avec orgueil, excitaient la convoitise de leurs ennemis, et devenaient fréquemment une cause de discorde dans les familles puissantes. L'histoire des rois mérovingiens est pleine d'aventures sanglantes où la cupidité joue un aussi grand rôle que l'esprit de conquête. Sifrit possède un trésor d'une richesse incalculable, qu'il a ravi à deux rois du Nord, appelés les *Nibelungen* [1]. Il s'en sert pour attacher à son service les meilleurs chevaliers et pour paraître avec honneur dans les fêtes et les tournois. Il attire les regards non moins par sa magnificence que par la renommée de ses hauts faits. La vaillance et l'éclat, telles sont les deux qualités que le poème prête à son héros dès le début; il y ajoute quelques traits qui appartiennent plus spécialement à l'idéal chevaleresque : l'art de plaire aux dames, la distinction des manières, la fine courtoisie.

Dans le Niderlant grandissait le fils d'un noble roi — (son père se nommait Sigemunt, sa mère Sigelint), — dans un château très fort et connu au loin, — sur le cours inférieur du Rhin; ce château s'appelait Santen.

Le vaillant guerrier se nommait Sifrit. — Il visita maint royaume, grâce à son indomptable énergie, — et la vigueur de son bras le conduisit dans les pays lointains. — Que de bons guerriers il rencontra plus tard chez les Burgondes!

Mais, dès son premier temps, dès les jours de sa jeunesse, — on pourrait raconter de lui des merveilles. — Il était beau de corps, et de noble apparence; — et plus tard il se fit aimer des dames.

On l'éleva avec le soin qui convenait à sa naissance; — mais il tira ses meilleures qualités de son propre cœur. — Le royaume de son père fut illustré par lui, — tant il se montra accompli en toutes choses.

il supprime le quatrième et le huitième accent. Celui-ci ne subsiste, comme une sorte de repos, que dans le dernier vers de la strophe.

La strophe des *Nibelungen* se compose ainsi de quatre vers de six accents chacun, coupés par une césure au milieu, et rimés deux par deux. Le dernier vers seul a un accent de plus au second hémistiche.

Traductions. — Le poème des *Nibelungen* a été traduit en allemand moderne, dans la forme de l'original, par Simrock (40e éd., Berlin, 1880). La traduction française la moins imparfaite est celle de Laveleye (Paris et Bruxelles, 1861).

1. Le trésor s'appelle le *Nibelungenhort*; il se trouve dans le *Nibelungenlant* ou « Pays des Ténèbres ». Les deux rois sont les *Nibelungen*, et la même désignation passe ensuite, comme un titre honorifique, à tous les possesseurs du trésor, à Sifrit, aux rois burgondes.

Déjà il avait atteint l'âge d'aller à la cour. — Chacun aimait à l'y voir; les dames et les jeunes filles — auraient souhaité de l'y voir toujours. — Plusieurs d'entre elles lui voulaient du bien, et le jeune seigneur s'en apercevait.

Une escorte l'accompagnait, quand il chevauchait autour du château. — Il était vêtu de belles étoffes, par les soins de Sigemunt et de Sigelint. — De sages maîtres l'instruisaient, l'élevaient dans les bonnes mœurs. — Il se préparait ainsi à devenir puissant et riche.

Lorsqu'il fut d'âge à porter les armes, — on lui donna un équipement complet. — Alors il songea aussi à rechercher les dames, — qui, de leur côté, s'honoraient de lui plaire.

Et voilà que Sigemunt fit savoir à ses vassaux — qu'il donnait une grande fête à ses amis. — La nouvelle en fut portée dans les royaumes voisins. — Le roi promettait à chaque invité, homme du pays ou étranger, un vêtement et un coursier.

Savait-on quelque part un noble jeune homme — qui, selon la loi de son rang, devait être fait chevalier, -- on l'invitait à prendre part à la fête. — Et tous prirent ensuite l'épée avec le jeune roi.

On pourrait dire merveilles de cette fête. — Sigemunt et Sigelint furent comblés d'éloges — pour leur générosité; ils firent de grandes largesses. — Aussi l'on vit arriver chez eux beaucoup de chevaliers étrangers.

Quatre cents jeunes guerriers devaient prendre l'habit de chevalier - en même temps que Sifrit. Les jeunes filles — étaient infatigables à l'ouvrage; car elles étaient favorables au jeune prince. — Et elles enchâssaient les pierres précieuses dans l'or

Qu'elles travaillaient en broderie sur les vêtements — des jeunes et fiers guerriers... [1]

Sifrit annonce d'abord l'intention de se rendre à Worms. Là régnait le roi Gunther avec ses deux frères Gernot et Giselher [2].

1. « Dô wuohs in Niderlanden eins edelen küneges kint,
« des vater der hiez Sigemunt, sîn muoter Sigelint,
« in einer rîchen bürge, witen wol bekant,
« nidene bî dem Rîne : diu was ze Santen genant.

« Sîvrit was geheizen der snelle degen guot.
« er versuochte vil der riche durch ellenthaften muot.
« durh sînes lîbes sterke er reit in menegiu lant.
« hei waz er sneller degene sît zen Burgonden vant!

« In sînen besten zîten, bî sînen jungen tagen,
« man möhte michel wunder von Sîvride sagen,
« waz êren an im wüehse und wie scœne was sîn lîp.
« sît heten in ze minne diu vil wætlîchen wîp.... »
(IIe Aventure, str. 20 et suiv., éd. de K. Bartsch.)

2. Dans le poème sur Walther d'Aquitaine, dont il a été question plus haut, Gunther figure comme roi des Francs; sa résidence est à Worms, comme dans les *Nibelungen*, et les Burgondes sont établis à Chalon-sur-Saône. On sait que les migrations des Burgondes furent dirigées du nord au midi, le long du Rhin et de la Saône. Le *Waltharius* se rapporte par conséquent à une tradition plus récente

Parmi les chevaliers de leur suite, on remarquait surtout Hagen, fort, insolent et rusé, et le chanteur Volker, « aussi hardi vielleur « que vaillant guerrier ». Sifrit a entendu parler de la belle Krimhilt, sœur du roi. On lui a dit aussi qu'elle repoussait tous les prétendants : cela suffit pour qu'il la désire. A son père, qui cherche à le détourner de son entreprise, il répond : « Que craindrais-je? « Ce que je n'obtiendrai pas du roi par amitié, je pourrai bien le « conquérir par la force de mon bras. » Il part avec douze chevaliers, se met au service du roi Gunther, et lui assure la victoire dans une guerre contre les Saxons et les Danois. A l'occasion des fêtes données pour le retour de l'armée, Krimhilt paraît pour la première fois à la cour. Elle sort de son appartement, avec son cortège de femmes, « cent et même plus », splendidement vêtues; cent guerriers, l'épée à la main, marchent derrière elle.

Comme la lune surpasse les étoiles — quand sa lumière sort resplendissante des nuages, — ainsi Krimhilt surpassait les autres jeunes filles : — et ce spectacle élevait l'âme des héros.

On voyait marcher devant elles de riches caméricrs. — Les hardis guerriers se pressaient en foule — pour voir son gracieux visage. — Mais Sifrit était pénétré à la fois d'inquiétude et de joie.

Car il pensait en lui-même : « Comment ai-je pu — rechercher son « amour? C'est une illusion d'enfant que je me fais. — Et pourtant, s'il « fallait m'éloigner d'ici, il me serait plus doux d'être frappé à mort. » — Et ces pensées le faisaient tour à tour pâlir et rougir.

Le fils de Sigemunt attirait tous les regards, — comme s'il avait été peint sur parchemin — par la main d'un maître habile; et tous reconnaissaient — que jamais on n'avait vu un si beau chevalier.

Ceux qui accompagnaient les dames leur firent un chemin — au milieu des guerriers, qui se retiraient devant elles. — On admirait la mine hautaine des guerriers; — on regardait le visage des dames, où la beauté s'unissait à la noblesse.

Alors Gernot, le chef des Burgondes, dit : — « Celui qui vous a si « généreusement offert ses services, — payez-le de retour, ô mon cher « frère Gunther, — devant tous ces chevaliers : je ne rougirai jamais de « ce conseil.

« Faites avancer Sifrit vers ma sœur, — afin qu'elle le salue : ce « sera un bonheur pour nous. — Celle par qui jamais guerrier ne fut « salué, qu'elle lui donne la bienvenue, — afin que cette vaillante épée « nous soit acquise. »

Les parents du roi allèrent trouver le héros, — et ils parlèrent ainsi au chevalier du Niderlant : — « Le roi vous invite à sa cour; — il « veut que sa sœur vous salue; il veut vous faire cet honneur. »

que celle qui sert de base au poème des *Nibelungen*; mais il est bien entendu que l'âge relatif des traditions ne préjuge en rien l'époque où elles ont été mises par écrit et consignées dans des poèmes.

Sifrit fut heureux de ce message : — la joie et l'amour emplissaient son cœur, — à la pensée qu'il allait voir la belle Krimhilt. — Elle le salua avec une noblesse pleine de grâce.

Quand la jeune fille vit Sifrit devant elle, — une flamme colora ses joues. Elle lui dit : — « Soyez le bienvenu, bon et noble seigneur! » — Et ces paroles élevèrent l'âme du héros.

Il s'inclina courtoisement, et elle lui offrit la main. — C'était un beau spectacle de voir le guerrier à côté de la jeune fille. — Ils se regardaient avec amitié, — mais discrètement et à la dérobée.

Si en ce moment une blanche main fut pressée — avec tendresse, je l'ignore; — mais je ne puis croire qu'il n'en fût pas ainsi, — car Sifrit voyait que Krimhilt lui voulait du bien.

Ni en la saison d'été ni aux jours de mai — Sifrit ne sentit en son âme — une joie aussi vive qu'en ce moment, — où il se voyait si près de la jeune fille qu'il désirait avoir pour amie [1].

Pour devenir l'époux de Krimhilt, il faut que Sifrit assiste le roi Gunther dans une nouvelle entreprise, plus périlleuse que l'autre.

Il était une reine qui habitait au delà des mers; — on ne voyait nulle part sa pareille. — Elle était merveilleusement belle, et très grande était sa force. — Elle luttait au javelot avec les forts guerriers qui demandaient son amour.

Elle jetait au loin un rocher, et, derrière le rocher, elle sautait à une grande distance. — Quiconque désirait son amour devait, sans faillir, — vaincre en ces trois exercices la dame de haute naissance : — s'il échouait en un seul, il payait sa défaite de sa tête [2].

1. « Sam der lichte mâne vor den sternen stât,
« des scin so lûterliche ab den wolken gât,
« dem stuont si nu geliche vor maneger frouwen guot.
« des wart dâ wol gehœhet den zieren heleden der muot.

« Die rîchen kamerære sah man vor in gân.
« die hôhgemuoten degene die'n wolden daz niht lân,
« sine drungen dâ sie sâhen die minneclichen meit.
« Sivride dem herren wart beide lieb unde leit.

« Er dâhte in sînem muote : wie kunde daz ergân,
« daz ich dich minnen solde? daz ist ein tumber wân.
« sol aber ich dich vremeden, sô wære ich sanfter tôt.
« er wart von den gedanken vil dicke bleich unde rôt.... »
(Ve Aventure, str. 283 et suiv.)

2. « Ez was ein küneginne gesezzen über sê :
« ir geliche enheine man wesse ninder mê.
« diu was unmâzen scœne, vil michel was ir kraft.
« siu scôz mit snellen degenen umbe minne den scaft.

« Den stein warf siu verre, dar nâch siu wîten spranc.
« swer ir minne gerte, der muose âne wanc
« driu spil an gewinnen der frouwen wol geborn :
« gebrast im an dem einem, er hete daz houbet sîn verlorn. »
(Str. 326-327.)

Le caractère de Brunhilt, reine d'Islande, est, de toutes les parties de la tradition épique, celle qui a été le moins bien assimilée à la forme chevaleresque du sujet. Le poème l'appelle ici « une dame de haute naissance »; mais elle n'a rien d'une châtelaine. C'est une sorte de valkyrie mal apprivoisée, encore plongée dans les ténèbres du mythe, un être surhumain, dont une vaillance surhumaine pourra seule venir à bout. Gunther veut la conquérir; mais il ne triomphe d'elle qu'avec l'aide de Sifrit, qui se tient à côté de lui, couvert d'un chaperon qui rend invisible[1]. L'expédition revient à Worms, et toute la cour se rend aux bords du Rhin, pour recevoir la nouvelle reine. « Avec « beaucoup de grâce, dame Krimhilt s'avança pour recevoir dame « Brunhilt et sa suite. De leurs belles mains, on les vit écarter « les tresses qui ornaient leur front, quand elles échangèrent le « baiser de bienvenue... Nombre de héros fameux se plaisaient « à les contempler. Parmi ceux qui savaient apprécier la beauté « des femmes, les uns vantaient la fiancée de Gunther, mais les « autres, mieux avisés, pensaient qu'on pouvait bien préférer « Krimhilt. » Les deux mariages, celui de Gunther avec Brunhilt et celui de Sifrit avec Krimhilt, se font le même jour. Pendant le festin, Brunhilt fond tout à coup en larmes. Gunther lui dit : « Pourquoi troubler l'éclat de vos yeux? Réjouissez-vous, car « voilà toutes mes provinces, et mes châteaux, et mes chevaliers « qui vous sont soumis. » Brunhilt lui répond : « C'est plutôt le « moment de pleurer : je m'attriste pour votre sœur de la voir « assise à côté d'un homme qui est votre vassal; je pleure de la « voir ainsi abaissée. — Gardez le silence aujourd'hui, » réplique enfin le roi, « je vous en dirai la raison un autre jour. » Brunhilt se tait, mais elle garde son ressentiment[2]. Même vis-à-vis de Gunther, elle ne se considère pas absolument comme vaincue. Pendant la nuit, elle le garrotte, l'accroche au mur, et il faut que Sifrit, toujours couvert de son chaperon, la dompte encore une fois pour la remettre aux bras de son époux. Dans la lutte, « il lui prit au doigt un anneau d'or, sans qu'elle s'en aperçût.

1. La *Tarnkappe*; elle faisait partie du trésor de Sifrit.

2. D'après une ancienne tradition, qui s'est conservée dans les *Eddas*, Brunhilt avait été précédemment vaincue et abandonnée par Sifrit; c'était la jalousie qui l'excitait contre Krimhilt. Dans le poème des *Nibelungen*, elle n'a pas les mêmes motifs de ressentiment, et sa conduite pendant le festin s'explique mal. C'est une des nombreuses incohérences qui déparent le poème et qui en détruisent l'unité.

« Il lui enleva aussi sa ceinture, faite d'un beau tissu : je ne « sais, » ajoute le poète, « s'il le fit par orgueil; il la donna à sa « femme, et depuis il lui en arriva malheur. »

Sifrit emmène Krimhilt dans le Niderlant, et pendant dix ans les deux héros gouvernent en paix leurs États. Mais « Brunhilt « pensait toujours en elle-même : pourquoi dame Krimhilt porte-« t-elle si haut la tête? Sifrit, son époux, n'est-il pas notre homme-« lige? Voilà longtemps qu'il n'est venu nous servir. » Et, suivant toujours cette pensée, « que le diable lui suggérait », elle décide Gunther à donner une fête et à y inviter Sifrit, sa femme et ses chevaliers. A peine sont-ils arrivés, que la haine de Brunhilt éclate avec plus de violence. Le soir, quand la cour se rend à vêpres, elle enjoint à Krimhilt de s'arrêter devant la porte de l'église, jusqu'à ce qu'elle-même ait passé avec toute sa suite. « Jamais, » s'écrie-t-elle, « la femme d'un vassal n'a marché devant l'épouse « d'un roi. » Alors Krimhilt, poussée à bout, l'outrage ouvertement, en lui montrant la ceinture qu'elle a reçue de Sifrit, et elle entre la première, aux yeux de toute la cour.

Jusqu'ici le poème s'est traîné péniblement dans les épisodes. A partir du moment où le conflit entre les deux reines est engagé, le récit devient plus rapide; les parties qui suivent comptent parmi les plus belles de l'épopée allemande au moyen âge. Hagen a promis à Brunhilt de la venger, et Krimhilt, par son imprudence, lui livre elle-même son époux. On répand de faux bruits de guerre : les Saxons et les Danois ont refusé le tribut. Hagen vient prendre congé de Krimhilt; elle lui fait part de ses craintes : « Sifrit est très brave, et il est aussi très fort; je ne serais pas « inquiète pour lui, s'il pouvait contenir sa bouillante ardeur. — « Vous figurez-vous, » demande Hagen, « qu'on puisse le blesser? « Faites-le moi connaître. Par quel moyen puis-je m'y opposer? « Pour le garder constamment, je chevaucherai à côté de lui. » Elle lui apprend alors que Sifrit s'est baigné autrefois dans le sang d'un dragon qu'il avait tué, et que sa peau est devenue ainsi « impénétrable comme de la corne. Mais, » ajoute-t-elle, « tandis « que le sang jaillissait tout chaud des blessures du dragon, une « feuille de tilleul vint à tomber entre les épaules de Sifrit, qui « garda ainsi un endroit vulnérable. » Hagen répond : « Faites « une petite marque sur son vêtement, afin que sache où je dois le « préserver, quand nous serons dans la mêlée. — Avec un fil très « fin, » dit Krimhilt, « je dessinerai une croix à peine visible. »

Le poème ajoute : « Elle croyait le sauver, elle préparait sa « mort. »

Le lendemain, le roi Gunther offre à ses vassaux, au lieu d'une guerre, le divertissement d'une chasse. Sifrit s'abandonne à toute la fougue de sa robuste et exubérante nature. Non seulement il abat tous les gibiers imaginables, même un lion, mais il ramène, attaché à la selle de son cheval, un ours, qu'il lâche au milieu des cuisiniers, avant de le tuer. Le soir, les chasseurs se rafraîchissent auprès d'une source. Au moment où Sifrit se penche pour boire, Hagen le frappe par derrière avec un javelot; il avait d'abord eu soin de lui enlever ses armes.

Quand le fort Sifrit sentit la blessure,

Furieux, il se releva de la source en bondissant. — Le long bois du javelot lui sortait de l'épaule. — Il croyait trouver sous sa main son arc ou son épée, — et il était encore de force à payer à Hagen le salaire qui lui était dû.

Voyant qu'on avait éloigné ses armes, — il prit son bouclier, qui était resté — au bord de la fontaine, et, courant sur Hagen, — il l'atteignit en quelques bonds.

Quoique blessé à mort, il le frappa rudement. — Les pierreries jaillirent du bouclier de Hagen, — qui se brisa en éclats. — Ce fut toute la vengeance que le noble Sifrit put exercer.

Hagen était étendu à terre. — La plaine retentissait de la violence du coup. — Une épée aux mains de Sifrit était la mort de Hagen, — tant la blessure avait irrité le héros.

Les couleurs de Sifrit pâlissaient; il ne pouvait plus se soutenir; — les forces de son corps l'abandonnaient. — Déjà il portait le signe de la mort sur son visage, — et bientôt il ne fut plus qu'un objet de deuil pour les dames.

L'époux de Krimhilt tomba parmi les fleurs qui bordaient la fontaine... [1]

1. « Dô sich der herre Sifrit der starken wunden versan,
« Der herre tobelichen von dem brunnen spranc :
« im ragete von den herten ein gêrstange lanc.
« der fürste wânde vinden bogen oder swert :
« sô müese wesen Hagene nâch sîme dienste gewert.

« Dô der sêre wunde des swertes niht envant,
« done het er niht mêre wan des scildes rant :
« er zuhte'n von dem brunnen, dô lief er Hagenen an :
« done kunde im niht entrinnen des künic Guntheres man.

« Swie wunt er was zem tôde, sô kreftelich er sluoc,
« daz ûzer dem schilde dræte genuoc
« des edelen gesteines : der schilt vil gar zebrast.
« sich hete gerne errochen der vil hêrliche gast.

« Dô was gestrûchet Hagene vor siner hant zetal.
« von des slages krefte der wert vil lûte erhal.

Hagen fait déposer le corps de Sifrit devant la porte de Krimhilt. Plus tard, il jette le trésor des Nibelungen dans le Rhin. Krimhilt reste à Worms, où, « pendant treize ans, elle « pleura son époux ».

Les treize années du deuil de Krimhilt marquent l'intervalle qui sépare la première partie du poème de la seconde. Celle-ci débute au vingtième chant, ou, comme le poète s'exprime, à la vingtième aventure. La scène change brusquement; nous sommes transportés à Etzelbourg, la résidence d'Etzel ou Attila. Les deux parties diffèrent même par leur rédaction. La seconde est moins pleine d'événements que la première, mais les événements sont plus développés. Le récit est plus abondant, sinon plus varié.

C'était au temps où dame Helke venait de mourir, et où le roi Etzel recherchait une autre femme en mariage. Ses amis chevauchèrent vers le pays des Burgondes, vers une noble veuve qui avait nom Krimhilt [1].

C'est Rüdiger, le margrave de Bechlarn sur le Danube, qui conduit l'ambassade. En douze jours il arrive à Worms, et, ayant fait agréer sa mission par Gunther, il se présente devant Krimhilt. Il lui offre d'abord, au nom de son maître, l'autorité souveraine sur la nation des Huns, avec douze couronnes étrangères. Mais elle refuse. En vain ses frères joignent leurs instances à celles du margrave : « Celui qui connaîtrait mon amère souf- « france, » dit-elle, « ne m'engagerait pas à prendre un autre « époux. J'ai perdu un homme, le plus vaillant que jamais « femme ait connu. » Elle cède enfin, quand Rüdiger lui offre en secret de réparer son injure.

« Cessez de gémir, » lui dit-il : « quand vous n'auriez chez les Huns « que moi, mes parents dévoués et mes fidèles, celui qui vous aurait « offensée devrait le payer chèrement. »

Le cœur de la dame fut soulagé par ces paroles. Elle dit : « Jurez-

« het er swert enhende, sô wær' ez Hagenen tôt,
« sô sêre zurnt' der wunde : des gie im wærlichen nôt.

« Erblichen was sin varwe : er'n mohte niht gestên.
« sines libes sterke diu muose gar zergên,
« wand' er des tôdes zeichen in liehter varwe truoc.
« sit wart er beweinet von scœnen frouwen genuoc.

« Dô viel in die bluomen der Kriemhilde man. »

(XVI[e] Aventure, str. 982-988.)

1. On voit, par la manière dont Krimhilt est introduite, que le poète ne tient pas compte des vingt aventures qui précèdent.

« moi donc par serment que, quoi qu'on me fasse, vous serez le premier « à venger mon offense. » Le margrave répondit : « Je suis prêt à le faire, « noble dame. »

Rüdiger et tous ses hommes lui jurèrent alors de la servir toujours fidèlement; ils lui jurèrent aussi que les magnanimes guerriers du pays d'Etzel ne lui refuseraient jamais rien de ce que pourrait réclamer son honneur.

Krimhilt part avec une suite nombreuse. Attila, prévenu par des messagers, vient au-devant d'elle, et le mariage est célébré à Vienne. Sept années se passent encore. Krimhilt n'a pas renoncé à sa vengeance; elle obtient enfin d'Attila qu'il invite les chefs burgondes à sa cour. Deux joueurs de vielle portent le message du roi jusqu'à Worms. Hagen soupçonne un piège; mais les trois frères acceptent l'invitation. Hagen leur conseille de se mettre du moins en mesure de répondre à une attaque. Les Burgondes passent le Rhin au nombre de dix mille, et pourvus de leurs armes. Ils atteignent le Danube, et reçoivent, en passant, l'hospitalité du margrave de Bechlarn. Le jeune Giselher est fiancé avec la fille du margrave, et Rüdiger, après avoir échangé des présents avec les chevaliers, les accompagne à la cour d'Attila.

Quand Krimhilt voit entrer les Burgondes à Etzelbourg, elle s'écrie : « Maintenant, que celui qui veut gagner de l'or pense à « ma longue douleur! » Déjà elle a armé quatre cents chevaliers pour surprendre Hagen; mais aucun n'ose aborder le farouche guerrier, car « il était large d'épaules; son visage était effrayant, « et sa démarche imposante. » Hagen brave même ouvertement la reine, en allant s'asseoir sur un banc en face du château, l'épée de Sifrit sur ses genoux. Le soir, les Burgondes se rendent dans la salle qui a été préparée pour eux, et, pendant toute la nuit, Hagen et Volker veillent devant la porte. Le lendemain, pendant le festin, Krimhilt, désespérant d'atteindre les héros eux-mêmes, fait massacrer la troupe de leurs valets, au nombre de neuf mille. C'est le signal d'une lutte générale. Les Burgondes se retranchent dans la salle du festin, et tous les vassaux d'Attila, Goths, Danois, Thuringiens, vont successivement leur donner l'assaut. Krimhilt ne leur demande qu'une chose, c'est qu'on lui livre Hagen comme otage. Ils refusent. Alors elle fait mettre le feu au palais.

Les brandons enflammés tombaient sur eux de toutes parts; mais ils les faisaient glisser à terre, s'en préservant avec leurs boucliers. La

fumée et la chaleur les faisaient beaucoup souffrir. Je pense que jamais tel tourment ne fut infligé à des héros.

Hagen leur dit : « Tenez-vous près des murs de la salle. Ne laissez « point tomber les brandons sur vos visières ; enfoncez-les plus profon- « dément dans le sang. C'est une vilaine fête que la reine nous offre[1]. »

La nuit arrive, et les Huns se retirent, croyant la bataille finie. Mais la voûte résiste à la flamme, et le lendemain les Burgondes se retrouvent à l'entrée de la salle, au nombre de six cents encore, et prêts à combattre.

Jusque-là, le margrave Rüdiger s'était tenu éloigné du combat. Des liens également sacrés l'attachaient aux deux partis. Il était vassal d'Attila ; il tenait de lui ses terres et son manoir. Mais il avait reçu les Burgondes sous son toit ; il avait échangé avec eux des gages d'hospitalité ; il avait promis sa fille à Giselher. Il ne pouvait combattre ni les Burgondes ni les Huns, sans parjure. Krimhilt lui rappelle qu'il a promis de la servir en toute circonstance, le jour où elle a consenti à devenir la femme d'Attila.

« Malheur à moi, » s'écrie Rüdiger, « d'avoir vécu jusqu'à ce jour, « homme abandonné de Dieu ! Il faut que je renonce à mon honneur, à « ma loyauté, aux vertus que Dieu a mises en mon cœur. Hélas ! Dieu « du ciel, que la mort me délivre de cette peine !

« Quel que soit le parti que j'embrasse ou que je repousse, j'aurai « mal agi et je serai coupable. Si je les trahis l'un et l'autre, tout le « monde m'accusera. Oh ! que celui qui m'a donné la vie m'éclaire en « ce moment ! »

Attila, qui pouvait lui commander, se jette à ses pieds, et implore son secours. Rüdiger lui répond : « Mon seigneur et mon « roi, reprenez tout ce que vous m'avez donné, les terres et les « châteaux : je n'en veux rien garder ; je m'en irai pieds nus dans « l'exil. » Enfin le devoir féodal l'emporte. Quand Rüdiger s'avance vers la salle, suivi de cinquante guerriers, les Burgondes pensent d'abord qu'il vient leur prêter main-forte ; et lorsque le margrave les invite à se défendre, Gernot lui montre de loin l'épée qu'il a reçue de lui à Bechlarn, comme gage d'amitié et de fraternité d'armes. Et Hagen s'écrie, du haut des degrés qui conduisent à la salle :

« Arrêtez encore, très noble Rüdiger, nous voulons vous faire entendre « nos raisons, mes seigneurs et moi : notre grande détresse nous y « oblige. Qu'importe à Etzel que nous mourrions, nous qui sommes « étrangers dans ce pays ? »

1. XXXVI[e] Aventure.

« Je suis en grand souci, » ajouta Hagen. « Voici le bouclier que la « margrave Gotelint m'a donné. Les Huns l'ont haché à mon bras : « cependant je l'avais apporté ici dans une pensée de paix. »

Rüdiger lui offre alors son bouclier à lui : « c'est le dernier « présent, » dit le poème, « que Rüdiger de Bechlarn ait fait. » Hagen et Volker, émus de tant de générosité, déclarent se désintéresser du combat. Le margrave pénètre dans la salle et se fraye un chemin sanglant. Gernot, voyant tomber tous les siens, court l'arrêter.

Leurs deux épées étaient si tranchantes, que rien ne résistait à leurs coups. Rüdiger, le bon chevalier, atteignit Gernot à travers son casque dur comme le roc, et le sang coula à flots. Mais ce hardi et vaillant guerrier le lui rendit avec usure.

Il brandit haut dans sa main l'épée que Rüdiger lui avait donnée, et, quoique blessé à mort, il lui porta un coup qui, traversant le fort bouclier, tomba sur la visière du casque. L'époux de la belle Gotelint devait en mourir.

Hagen, irrité de la mort de ses deux amis, achève seul le combat. Ceux que son glaive n'atteignait pas, dit le poème, étaient noyés dans le sang. Bientôt le silence règne dans la salle. Attila s'imagine que ses vassaux l'ont trahi, qu'ils ont fait la paix avec les Burgondes : on lui apprend qu'ils ont tous péri [1].

Les Goths, conduits par Hildebrant, vont réclamer le corps de Rüdiger : on le leur refuse. Quelques chevaliers se provoquent de part et d'autre, et bientôt une nouvelle mêlée s'engage. Tous les Goths tombent, à l'exception de leur chef. C'était la dernière réserve d'Attila; mais, du côté des Nibelungen, il ne restait plus que Gunther et Hagen. Théodoric les attaque seul, les terrasse, et les traîne devant Krimhilt. Il les livre à leur ennemie, à la seule condition qu'elle respecte leur vie. Mais Krimhilt fait mettre Gunther à mort, et tranche elle-même la tête de Hagen avec l'épée de Sifrit. Enfin Hildebrant, outré d'une telle férocité, venge sur Krimhilt la mort de tant de héros, et le poème ajoute : « Nombre de seigneurs illustres avaient péri; tous les peuples « étaient dans l'affliction. La fête royale eut un triste dénoue- « ment : ainsi souvent l'amour finit par la peine. »

La conclusion paraît faible et presque insignifiante, après l'horreur des dernières scènes, après ce désastre où s'abîme

1. XXXVII[e] Aventure.

l'élite de plusieurs nations. Aucun poème des temps anciens ou modernes n'accumule une telle quantité de meurtres sur un si petit espace ; mais ce qui frappe surtout, c'est le ton simple et calme du récit. On dirait que ce sont là les annales courantes d'une certaine époque de l'humanité. Le poète nous apprend bien que les peuples sont plongés dans le deuil ; mais il ne paraît pas s'en émouvoir, et il est probable que ses auditeurs n'en étaient pas plus émus que lui, ceux du moins devant lesquels se débitait la légende épique dans sa forme primitive. Mais déjà le XIIIe siècle était trop civilisé pour se complaire sans réserve aux aventures sanglantes des Nibelungen : c'est une des causes qui expliquent la défaveur croissante du poème vers la fin du moyen âge, et qui permettent d'affirmer que le fond de l'ouvrage appartenait à un temps plus ancien et plus rude.

Depuis que le poème des *Nibelungen* a été remis au jour, il a été l'objet des études les plus assidues et des recherches les plus persévérantes. Peu de livres sont aujourd'hui plus répandus en Allemagne. Il n'est plus seulement entre les mains des savants : on le lit dans les écoles populaires, on l'explique et on le commente dans les universités. L'art et la littérature s'en sont inspirés. Krimhilt et Brunhilt ont été opposées l'une à l'autre sur le théâtre, comme Élisabeth et Marie Stuart. Un des peintres les plus distingués de l'école moderne, Schnorr de Carolsfeld, a reproduit, dans une série de fresques, au château royal de Munich, l'histoire de Sifrit et des seigneurs de Worms. Enfin les traductions et les remaniements abondent. Même le vers des *Nibelungen*, avec sa cadence uniforme, est devenu classique, et les poètes n'ont pas cessé de s'en servir. Quelle a été la cause de ce succès, de cette vie nouvelle rendue à un ouvrage qui avait dormi longtemps dans les manuscrits ? Il n'y a pas lieu d'évoquer ici le souvenir des chefs-d'œuvre de l'antiquité, qui ont eu aussi leur renaissance après une éclipse prolongée, mais qui avaient d'autres titres à l'admiration des hommes. Il est plus que téméraire, à propos des *Nibelungen*, de citer l'*Iliade*. La forme décousue, presque fragmentaire du poème allemand, les inégalités de l'exécution, rendent toute comparaison impossible. L'*Iliade* est le modèle accompli de la narration poétique ; les *Nibelungen* ne sont que le monument d'une époque qui n'avait pas encore retrouvé l'art de la composition littéraire.

Mais quelque imparfait que soit ce poème, il se recommande

par des qualités qui appartiennent essentiellement à la poésie héroïque, et qui ne se rencontrent plus, même dans les créations les plus achevées des littératures savantes. Les personnages qu'il met en scène n'ont qu'une passion, qu'un mobile; ils tendent à leur but avec toute l'énergie de leur âme; ce sont des héros, en un mot. Sifrit ne pense qu'à surpasser en gloire ses compagnons d'armes, quoiqu'on lui ait prédit qu'il trouvera la mort presque au début de sa carrière. Krimhilt garde pendant vingt ans dans son cœur le projet de sa vengeance, et, pour l'accomplir, elle ne recule pas devant le fratricide. Hagen n'espère pas échapper au châtiment de son crime, mais il ne cédera du moins qu'à bout de forces. L'héroïsme ne réside pas seulement dans les actes, mais encore dans les sentiments. Un respect absolu s'attache aux liens de l'hospitalité et de la fraternité d'armes; l'obéissance est un devoir sacré envers le suzerain légitime; la foi jurée est inviolable; l'homme qui a rompu un engagement est méprisé autant que le lâche. Le héros, tel que les vieilles épopées nous le présentent, n'est ni meilleur ni plus mauvais que l'homme des temps civilisés; mais ce qu'il est, il l'est tout entier. La civilisation tend à adoucir les contrastes et à tout ramener à un type uniforme, tandis que la légende héroïque nous montre, dans des individualités puissantes, le libre et complet épanouissement de la nature humaine.

2. — « LA PLAINTE DES NIBELUNGEN ».

Un petit poème qui fait suite aux *Nibelungen*, mais dont la rédaction paraît un peu plus ancienne, est surtout intéressant par le rôle qu'y joue l'évêque Pilgrim de Passau : c'est un des plus curieux exemples des anachronismes dans lesquels se complaît la poésie héroïque. Pilgrim de Passau est un personnage historique; il se signala dans la conversion des Hongrois, cette arrière-garde des Huns qui, sous les successeurs de Charlemagne, se répandit sur l'Europe centrale et poussa même ses incursions jusqu'au delà du Rhin. L'empereur Otton le Grand les vainquit sous les murs d'Augsbourg, en 955, et, comme gage de sa victoire, leur imposa le christianisme. Pilgrim vécut au milieu d'eux pendant vingt ans, non sans danger. Son nom resta populaire après sa mort, à une époque où la légende épique achevait de se fixer et commençait à être mise par écrit; et le pieux évêque fut mêlé

aux héros de la première invasion, comme un contemporain d'Attila.

Pilgrim paraît déjà dans la deuxième partie de la *Chanson des Nibelungen*. Quand Krimhilt se rend à la cour des Huns, il vient au devant d'elle jusqu'en Bavière et la conduit à Passau. Mais il joue un rôle plus considérable dans *la Plainte*. Après la grande catastrophe qui « a mis tous les peuples dans le deuil », on retire les corps des héros de dessous les décombres du palais d'Etzelbourg; on rappelle leurs exploits; on déplore leur destinée : ces sortes de plaintes funèbres étaient peut-être une des formes les plus anciennes du chant épique. Ensuite des messagers, conduits par le ménestrel Swemmel, sont chargés de rapporter à Worms les armes des Burgondes. Lorsqu'ils arrivent à Passau, l'évêque Pilgrim leur dit : « Promettez-moi de revenir ici à votre « retour. Les choses n'en resteront pas là : je veux que l'histoire « de toutes ces catastrophes soit mise par écrit, depuis leur pre- « mière origine jusqu'à leurs dernières conséquences. Vous me « raconterez ce que vous aurez vu. J'enverrai aussi des messagers « au pays des Huns, et je ferai demander aux parents de chaque « héros ce qu'ils pourront m'apprendre. Je saurai ainsi comment « l'aventure s'est passée. Il serait à regretter que le souvenir s'en « perdît, car c'est bien l'événement le plus considérable qui soit « jamais arrivé dans le monde [1]. »

Fidèle à sa promesse, Swemmel s'arrête une seconde fois à Passau, et alors l'évêque, d'après les renseignements qu'il a recueillis, confie à son neveu Conrad le soin « d'écrire toute l'his- « toire en lettres latines, telle qu'elle s'est passée depuis la pre- « mière heure jusqu'au dénouement final. Et, dans la suite, on l'a « souvent reprise en langue allemande [2]. »

Faut-il conclure de ce passage qu'il a existé un ouvrage latin sur les Nibelungen, ayant servi de modèle ou seulement de guide aux poètes populaires? N'y faut-il pas voir plutôt une simple tentative pour donner à la légende épique plus d'autorité en la rattachant à un nom célèbre? Cette dernière explication paraît la plus naturelle. La légende, après s'être amplifiée et ramifiée

1. *Die Klage*, v. 3460 et suiv. — Édition de K. Bartsch, Leipzig, 1875. — Édition critique d'Edzardi, Hanovre, 1875. — Le poème de *la Plainte* est écrit dans le petit vers à quatre accents, qui devint la forme consacrée du poème chevaleresque.

2. V. 4293 et suiv.

en tous sens, cherche encore à s'accréditer, à se présenter comme authentique et vraie : c'est son dernier développement. Il est probable qu'on ne découvrira pas plus la version latine des *Nibelungen* qu'on ne comblera l'intervalle qui sépare le roi des Huns Attila de son prétendu contemporain Pilgrim de Passau. Au reste, *la Plainte* n'a qu'une mince valeur littéraire; l'invention est pauvre, le style traînant et monotone.

3. — « GUDRUN ».

Après les combats sur terre, les expéditions maritimes; après l'Iliade, l'Odyssée. Mais il est bien entendu qu'ici encore l'analogie n'est que dans la nature des sujets. Le poème de *Gudrun* se compose, en réalité, de trois poèmes distincts, qui racontent l'histoire de trois générations. Les deux premiers sont comme une longue introduction; le titre ne s'applique proprement qu'au troisième. L'unité est donc encore moindre que dans les *Nibelungen*; mais, dans le sein de chaque partie, la rédaction est plus suivie; on dirait qu'une main déjà exercée est intervenue pour faire disparaître les soubresauts et les impromptus de la tradition orale. La troisième partie nous reporte à l'époque où les Normands venaient de s'établir en France : car la Normandie dont il est question dans cette partie semble bien être la province française de ce nom. La légende de Gudrun se serait donc définitivement fixée, comme celle des Nibelungen, au XI[e] siècle; la rédaction que nous avons devant nous paraît avoir été faite à la fin du siècle suivant[1].

La première partie ressemble à un conte de fées, alourdi par la forme épique; certains détails pourraient figurer dans une robinsonade. Hagen, fils d'un roi d'Irlande[2], est enlevé tout

1. **Manuscrit.** — Le poème de *Gudrun*, tel que nous le possédons aujourd'hui, a été conservé dans un unique manuscrit, que l'empereur Maximilien I[er] fit faire pour le château d'Ambras, dans le Tyrol, et qui fut remis au jour en 1819. Ettmüller a cru reconnaître, à travers le texte actuel, les treize chants primitifs dont le poème serait formé (*Gudrunlieder*, Zurich, 1841). Ses recherches ont été poursuivies par K. Müllenhoff (*Gudrun, die echten Theile des Gedichts*, Kiel, 1845 et par W. von Plœnnies (*Gudrun, Uebersetzung und Urtext*, Leipzig, 1853).

Éditions. — La première édition fut celle de Von der Hagen et Primisser, dans le *Livre des Héros*, 1[er] vol.; les dernières sont celles de K. Bartsch (Leipzig 1865), de E. Martin (Halle, 1883) et de B. Symons (Halle, 1883).

Traductions en allemand moderne de Simrock (10[e] éd., Stuttgart, 1840) et de A. Keller (Stuttgart, 1840).

2. Ce Hagen n'a rien de commun avec le héros du même nom qui figure dans les *Nibelungen* et dans le *Waltharius*.

jeune par un griffon, qui le transporte dans une île déserte. Il y rencontre trois princesses, qui se sont retirées dans une caverne pour échapper à la poursuite des bêtes fauves, et qui se chargent de son éducation. Arrivé à l'âge adulte, il s'empare d'un navire qui a fait relâche dans une baie; après une lutte invraisemblable, il jette la moitié de l'équipage par-dessus bord, et force l'autre à faire voile vers l'Irlande. Enfin il succède à son père, et épouse l'une de ses trois compagnes, Hilde, fille du roi des Indes.

Avec la seconde partie, nous rentrons dans la tradition épique. Hagen a une fille, appelée Hilde comme sa mère; mais il refuse de la marier. Alors Hettel, roi des Frisons, envoie trois messagers, Wate, Frute et Horant, pour la lui ravir par force ou par ruse. Wate, le chef de l'expédition, est un type de vieux guerrier plus vaillant que les jeunes, pareil au Hildebrant des *Nibelungen*. Le poème nous le montre, dans une scène humoristique, au milieu d'un groupe de dames :

La reine Hilde et sa fille, en train de plaisanter, — demandèrent à Wate s'il lui était agréable — de se trouver ainsi en compagnie de belles dames, — ou s'il n'aimait pas mieux batailler et combattre.

Le vieux Wate répondit : « Une chose me convient par-dessus tout :
« — jamais je ne me suis vu en si douce compagnie, — et pourtant je
« me sens encore plus heureux lorsque, entouré de bons chevaliers, —
« je vais dans la bataille comme dans une tempête. »

L'aimable jeune fille se mit à rire aux éclats; — elle voyait bien que sa place n'était pas au milieu des dames; — et l'on continua de plaisanter ainsi...

Elles demandèrent comment le vieux guerrier s'appelait : — « A-t-il
« des serviteurs? A-t-il un château et une terre? — A-t-il dans son châ-
« teau femme et enfants? — Il ne doit certes pas leur prodiguer les
« caresses. »

Un chevalier répondit : « Il a femme et enfants, — et il a des
« terres; mais, ses biens et sa vie, — il risquerait tout pour l'hon-
« neur; il en a donné des preuves; — il s'est toujours montré brave et
« hardi.[1] »

1. « Frou Hilde und ir tohter durch schimphlîchen muot
« begunden Waton frâgen, ob in daz diuhte guot,
« swann' er bî schœnen frouwen alsô sitzen solde,
« oder ob er gerner in den herten striten vehten wolde?
« Dô sprach Wate der alde : « mir zimet einez baz.
« wan bi schœnen frouwen sô sanfte ich nie gesaz,
« ich'n tæte einez lihter, daz ich mit guoten knehten,
« swenne ez wesen solde, in vil herten stürmen wolde vehten. »

Le second messager, Frute, est un marchand, négociateur à l'occasion, subtil et adroit. Horant, enfin, est un chanteur incomparable, et c'est lui qui contribue le plus au succès de l'entreprise.

Il arriva un soir cette heureuse aventure, — que le seigneur de Danemark, le vaillant guerrier, chanta — d'une voix si magnifique, que tout le monde — en fut charmé, et que les oiseaux se turent pour l'entendre.

Le roi et tous ses hommes prêtèrent l'oreille, — et Horant gagna ce soir-là beaucoup d'amis. — La reine aussi l'entendit bien; — car le chant montait jusqu'à la haute fenêtre où elle était assise.

Et la belle Hilde dit : « Qu'ai-je entendu? — La plus belle mélodie « est venue à mon oreille, — la plus belle qui jamais en ce monde soit « sortie de la bouche d'un homme. — Plût au ciel que mes gens la con- « nussent! »

Elle fit venir le beau chanteur, — et lorsqu'il fut devant elle, elle le remercia beaucoup — de la douce soirée qu'il lui avait fait passer; — et les suivantes de la reine lui prodiguèrent les marques de leur bienveillance.

La reine lui dit : « Répétez-nous — la mélodie que vous nous avez « fait entendre ce soir. — Promettez-moi que chaque soir — je vous « entendrai chanter ainsi, et je saurai vous en récompenser. »

Il répondit : « Noble dame, si cela peut vous plaire, — je vous ferai « entendre en tout temps de si douces mélodies, — que ceux qui auront « des soucis les oublieront, — et que ceux qui auront de la souffrance « seront consolés... »

Comme la nuit s'en allait et que le jour commençait à paraître, — Horant se mit à chanter, et, tout à l'entour, dans les bosquets, — les oiseaux se turent, charmés par son chant; — et les gens qui dormaient, aussitôt se levèrent.

Sa voix retentissait, toujours plus belle, plus haute et plus pure. — Le roi Hagen lui-même, assis auprès de la reine, l'entendit. — Ils sortirent de la chambre et s'avancèrent sur le balcon. — L'étranger savait bien pour qui il chantait, car la jeune reine l'entendait aussi.

La fille du sauvage Hagen et ses compagnes — étaient assises et écoutaient. Elles remarquaient comme les oiseaux — oubliaient leur chant dans la cour du château. — Et les héros aussi entendaient le Danois qui chantait d'une voix si belle...

Il avait fini de chanter, et il s'en alla. — Jamais la jeune reine plus

« Des erlachte lûte diu minnecliche meit.
« siu sach wol daz im wære bî schœnen frouwen leit.
« dâ von wart des schimphes mêre in der selde.... »
(Ve Aventure, str. 343 et suiv., éd. de K. Bartsch.)

La strophe de *Gudrun* se distingue de celle des *Nibelungen* en ce que le second hémistiche du dernier vers compte un accent de plus.

gaiement que ce matin — n'avait mis ses beaux vêtements; — elle envoya aussitôt un messager auprès de Hagen.

Et le roi, sans tarder, vint la trouver, — et, d'une façon aimable, la jeune fille porta sa main — au menton de son père, et elle le supplia ainsi — et dit : « Cher père, fais-le chanter encore à notre cour... »

Elle le pria encore, et le roi s'en alla. — Horant trouva une mélodie nouvelle, — et chanta plus vaillamment que jamais, — et tous, même les malades, furent captivés par son chant.

Les animaux de la forêt laissèrent leur pâturage. — Les vers de terre qui rampent sous le gazon, — les poissons qui courent sous le flot, — s'arrêtèrent. Horant jouissait du prix de son art.

Quoi qu'il chantât, on ne se lassait point de l'entendre. — Le prêtre élevait en vain sa voix dans le chœur; — les cloches ne sonnaient plus aussi doucement. — Tout ce qui entendait Horant était épris de lui[1]. »

De tels chants ne vont pas sans récompense. Horant reçoit de la jeune fille une ceinture qu'elle a portée elle-même. « Si quel- « qu'un me blâme de l'avoir acceptée, » dit-il, « qu'il songe que je « la porterai à mon maître : nul message ne pourra lui être plus « agréable. — Et quel est ton maître? » demande-t-elle. « Porte-t-il « couronne? A-t-il une terre à lui? Pour l'amour de toi, je lui suis « favorable. » Horant confie alors à Hilde que c'est pour elle que lui et ses compagnons sont venus, que Hettel est un prince puissant, qu'il a douze autres chanteurs à sa cour. « Mais, » ajoute-t-il, « quelque douce que soit leur mélodie, mon maître les surpasse « tous. » Le lendemain, Frute invite les dames de la cour à venir voir ses marchandises; mais à peine la jeune fille est-elle montée sur un navire avec son escorte, que, sur un signe de Wate, on lève l'ancre, et que toute la flottille gagne la haute mer. Hagen se met à la poursuite des ravisseurs, et les atteint sur la côte de Vaalis, à l'extrémité du royaume des Frisons. Là, après avoir échangé force coups d'épée, on se réconcilie.

Des surprises, des enlèvements, des pillages de villes, tels sont les tableaux ordinaires que nous présente la légende maritime

1. « Diu tier in dem walde ir weide liezen stên.
« die würme, die dâ solden in dem grase gên,
« die vische, die dâ solden in dem wâge vliezen,
« die liezen ir geverte. jâ kunde er sîner fuoge wol geniezen.

« Swaz er dâ dœnen mohte, daz dûhte niemen lanc.
« sîn unmârt' in kœren dâ von der phaffe sanc.
« die glocken niht enklungen sô wol alsam ê.
« allez daz in hôrte, dem was nâch Hôrande wê. »
(VIe Aventure, str. 389, 390.)

des Germains du Nord. Mais on tend facilement la main à l'ennemi de la veille, pourvu qu'il soit de bonne naissance, et qu'il n'ait pas failli à l'honneur. On se bat surtout par envie de se battre, et ce que le plus vaillant demande avant tout, c'est d'avoir un adversaire digne de lui. Une femme ne se conquiert pas autrement que les armes à la main. Gudrun, fille de Hettel et de Hilde, est fiancée à Herwic, roi de Sêlant, qui est venu la réclamer à la tête de trois mille hommes. « L'épée de Herwic, en s'abattant sur « les casques des Frisons, faisait jaillir des gerbes d'étincelles, et « la belle Gudrun en était témoin; elle ne pouvait détacher les « yeux du combat; le héros lui paraissait vaillant, et elle en éprou- « vait à la fois de la joie et de la peine. » Mais pendant que Hettel et Herwic, devenus alliés, sont occupés à une expédition lointaine, Gudrun est enlevée avec toutes ses suivantes par Hartmut, prince de Normandie. Les Frisons accourent, sont battus, et laissent une grande partie des leurs sur le champ de bataille. Ils attendent qu'une nouvelle génération d'hommes ait renforcé leur armée. Alors ils donnent à leur tour l'assaut à la citadelle des Normands, défendue par de fortes murailles. Pendant sa captivité, qui dure treize ans, Gudrun demeure fidèle à Herwic, malgré les sollicitations de son ravisseur et les mauvais traitements d'une marâtre. Elle est soumise, à la fin, aux plus durs travaux domestiques. Quand son frère et son fiancé, qui ont précédé l'armée, s'approchent du château, ils la trouvent, avec une de ses compagnes, lavant le linge au bord de la mer. « C'était au temps où l'hiver « commence à se retirer. Les oiseaux essayaient leurs premiers « chants, à l'entrée du mois de mars. Les deux orphelines mar- « chaient pieds nus sur le sol glacé. Quelque beaux que fussent les « traits de leur visage, le vent agitait leurs cheveux en désordre; « car, par la pluie ou la neige, nul abri ne les protégeait [1]. »

La fière résignation de Gudrun est un trait original et touchant dans la vieille épopée germanique. En général, les femmes jouent un rôle particulier dans ce poème. Elles interviennent fréquemment comme médiatrices dans les querelles des hommes; elles hâtent la conclusion de la paix, elles intercèdent pour les vaincus. Elles opposent les droits de la faiblesse aux abus de la force. Hartmut peut emmener Gudrun, il ne peut pas la contraindre à l'épouser, car, dit le poème, « il était d'usage qu'une femme ne

1. XXVe Aventure.

« prît un époux que par sa libre volonté : ainsi l'exigeait l'hon« neur. » A la fin, Gudrun sauve Hartmut, qui va tomber sous les coups de Wate. Un sentiment d'humanité se mêle, discrètement encore, à la fureur guerrière; la poésie se rapproche peu à peu de l'idéal chevaleresque.

4. — « BITEROLF ET DIETLEIB ».

Les deux causes principales qui amenèrent peu à peu la décadence de l'ancienne poésie nationale furent les progrès du christianisme parmi les tribus germaniques et l'esprit d'aventure et de galanterie qui s'était introduit avec la société chevaleresque. Qu'on se représente une religion monothéiste implantée sur le sol où fleurirent les traditions homériques : que deviendront l'*Iliade* et l'*Odyssée*? L'épopée allemande du moyen âge, placée entre deux influences contraires, la prédication chrétienne et les souvenirs païens, perdit de bonne heure cette unité morale qui est la condition indispensable d'une grande œuvre poétique. D'un autre côté, la chevalerie tendait à faire prévaloir un idéal nouveau, peu compatible avec les sujets mêmes qui faisaient le fond de la poésie héroïque. Cette poésie ne pouvait se maintenir qu'en se transformant, mais elle ne pouvait se transformer que dans une certaine mesure, et elle n'apparut bientôt plus que comme l'héritage d'une époque barbare.

Ce furent surtout certaines traditions secondaires, ayant par elles-mêmes moins de consistance, qui subirent, dès la seconde moitié du XII[e] siècle, des modifications profondes. C'est ainsi que Biterolf, un héros du cycle légendaire des Goths, fut transformé en un vrai chevalier d'aventure. Biterolf est roi d'Espagne; mais il quitte son royaume pour se rendre à la cour d'Attila. Il y reste dix ans, et ses sujets le croient mort. Son fils Ditleib, encore tout jeune et connaissant à peine l'équipement d'un chevalier, se met à sa recherche. Après avoir traversé mainte aventure, après avoir vaincu en combat singulier Hagen et les rois Burgondes et d'autres guerriers encore, il arrive, lui aussi, à Etzelbourg. Le père et le fils prennent part à une expédition d'Attila contre les Polonais; ils se rencontrent dans une mêlée et se combattent sans se connaître. Heureusement, Attila les sépare, et la reconnaissance a lieu. Mais avant que les deux héros retournent en Espagne, il faut encore que les Huns et leurs nombreux alliés

leur prêtent main-forte contre les Burgondes, dont Dietleib avait reçu une offense. Les dernières aventures, qui se passent aux environs de Worms, rappellent les *Nibelungen*, et trahissent une légende de formation récente[1].

1. Édition de Oscar Jänicke (*Deutsches Heldenbuch*, publié par K. Müllenhoff, 5 vol., Berlin, 1866-1873; au 1er vol.), — Des analogies de forme et de fond avec *la Plainte des Nibelungen* ont fait supposer que les deux poèmes avaient eu le même auteur; mais il est probable que le *Biterolf* est plus récent.

CHAPITRE III

POÈMES CHEVALERESQUES

Différence entre les poèmes héroïques et les poèmes chevaleresques. — 1. Version allemande de la *Chanson de Roland*. La légende d'Alexandre; le poème du curé Lamprecht. — 2. L'*Enéide* de Henri de Veldeke; la *courtoisie* dans la littérature. Les poèmes de Hartmann d'Aue; introduction des sujets de la Table ronde; l'*Ivain* et l'*Érec*; *Grégoire ou le Bon Pêcheur*. Le *Tristan* de Gotfrit de Strasbourg; la passion substituée à la courtoisie. — 3. Essai de renouveler le contenu de la poésie chevaleresque; le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach et la légende du Saint Graal.

Les poèmes héroïques, même sous leur forme rajeunie, ne représentaient plus le véritable esprit du XIIIe siècle. Les transformations qu'ils avaient subies dans le cours des âges ne leur avaient pas fait perdre entièrement leur caractère primitif. Les sentiments qui s'y exprimaient ne répondaient pas toujours à l'idéal chevaleresque. Même le christianisme n'y régnait pas sans partage. D'anciens mythes, dont l'imagination populaire n'avait pu se détacher, avaient trouvé là leur dernier refuge. Aussi la poésie héroïque, sans être complètement abandonnée, fut reléguée à l'arrière-plan, et la faveur publique se porta vers d'autres sujets, qui étaient plus en harmonie avec les mœurs nouvelles créées par la féodalité.

Les plus célèbres des héros chevaleresques, Arthur, Lancelot, Tristan, Perceval, sont d'origine celtique. Les Celtes, qui, antérieurement aux Germains, avaient possédé la plus grande partie de l'Europe, ne conservaient plus, à la fin du XIIe siècle, que la presqu'île armoricaine et le pays de Galles. Leurs voisins, les Normands, alors maîtres de l'Angleterre et de l'Ouest de la France, eurent connaissance de leurs légendes nationales, les traduisirent

en français, et les firent connaître à l'Europe entière. Arthur et les chevaliers de la Table ronde furent bientôt chantés dans toutes les langues, dans celles du Nord comme dans celles du Midi, même en grec moderne : car les poèmes français avaient trouvé des imitateurs jusqu'à Constantinople, où ils avaient pénétré à la suite des croisés. Les compagnons de la Table ronde furent considérés désormais comme les vrais représentants de l'esprit chevaleresque, et tout héros poétique, ancien ou moderne, fut obligé de se façonner sur leur modèle.

Les poèmes héroïques diffèrent des poèmes chevaleresques autant par le fond que par la forme. Les premiers respirent le sentiment de la communauté; on y voit des peuplades entières se mettre en campagne, soit pour défendre leur territoire, soit pour conquérir une patrie nouvelle. Dans les seconds, c'est l'esprit individuel qui domine. Le chevalier cherche aventure pour lui-même; il attend que le hasard des combats lui fournisse une occasion de se signaler; il n'a d'autre dessein que de se couvrir de gloire et de faire arriver jusqu'aux oreilles de sa dame la renommée de ses exploits. Les poèmes héroïques consacrent des souvenirs nationaux; les poèmes de la Table ronde plaisent surtout par les qualités personnelles de leurs héros, par ce mélange de fierté et de douceur, de vaillance et de courtoisie, qui forme le fond du caractère chevaleresque.

Les poèmes nouveaux adoptèrent dès l'abord une forme plus légère que l'ancienne forme épique. Le vers est plus court, d'un rythme plus léger et moins savant; on voit qu'il a été fait pour être lu et non chanté ou déclamé. Quelques poètes ont su donner à ce vers beaucoup de vivacité et de grâce; d'autres ont abusé d'un art facile, et se sont perdus en de longues descriptions.

On distingue ordinairement, dans l'épopée chevaleresque, trois cycles : le cycle antique, le cycle carolingien et le cycle breton. Cette distinction est plus apparente que réelle; elle ne repose que sur la différence des sujets. Au fond, c'est le même esprit qui anime partout la poésie chevaleresque. Alexandre et Énée prennent, sous la main des poètes du XIIIe siècle, la même physionomie que Lancelot et Tristan. Nous nous attacherons donc uniquement à l'ordre chronologique, qui a l'avantage de suivre et de reproduire le mouvement même de la littérature du moyen âge, et de montrer le point précis où elle touche à son apogée pour marcher ensuite vers sa décadence.

1. — LA « CHANSON DE ROLAND » ET L' « ALEXANDRE ».

Les poèmes chevaleresques de l'Allemagne sont à peu près sans exception traduits du français. La série des traducteurs s'ouvre dès la première moitié du XII[e] siècle, avec deux ecclésiastiques dont l'un s'appelait Conrad et l'autre Lamprecht.

Le curé Conrad (*der Pfaffe Conrad*) a traduit d'abord en latin, ensuite en allemand un manuscrit de la *Chanson de Roland*, qu'il avait reçu de Henri le Superbe, duc de Bavière, et que celui-ci avait probablement rapporté d'un voyage en France, en 1131. Conrad déclare lui-même n'avoir rien omis de son modèle et n'y avoir rien ajouté; mais ce qu'il n'a pas su reproduire, c'est le sentiment patriotique qui anime l'ancien poème français. Il raconte, en suivant pas à pas son auteur, l'expédition de Charlemagne au delà des Pyrénées, la mort héroïque de Roland et des douze pairs dans le val de Roncevaux, enfin le châtiment du traître Ganelon et le triomphe définitif des armes franques sur les hordes innombrables des Sarrasins. Mais, d'un tableau plein de vie, il a fait une sèche chronique. Cependant le poème de Conrad est intéressant à étudier au point de vue de la langue et de la versification. Le style est lourd et heurté, le vers dur et inégal; la rime est parfois remplacée par une simple assonance. La prosodie allemande n'a pas encore cette souplesse et cette harmonie que lui donneront, cinquante ans plus tard, les véritables chefs de l'école chevaleresque[1].

Si le *Roland* de Conrad n'est qu'un reflet assez pâle de la vieille épopée française, un autre poème, qui semble remonter à la même époque, peut-être même un peu plus haut, offre au contraire un double intérêt : il nous rend jusqu'à un certain point l'original français dont il est imité et qui est presque entièrement perdu, et il perpétue en outre une des légendes les plus curieuses du moyen âge. Ce poème est l'*Alexandre* du curé Lamprecht. Alexandre était à peine mort au sein de sa conquête, que la tradition, renchérissant sur l'histoire, lui prêta les exploits les plus merveilleux. Toutes les fables que les Grecs avaient rapportées de l'Orient se concentrèrent dans les récits dont on orna la mémoire du héros macédonien. Un auteur

1. Éditions de W. Grimm (Gœttingue, 1838) et de K. Bartsch (Leipzig, 1874).

byzantin, dont le nom est resté inconnu, recueillit, au IIe siècle de notre ère, la tradition légendaire sur Alexandre, dans une sorte de roman qu'il mit sous le nom de Callisthène, un historien grec qui avait pris part à la grande expédition contre les Perses; et le Pseudo-Callisthène, traduit en latin, devint la source des nombreuses *Gestes d'Alexandre*, rédigées plus tard en langue vulgaire. L'auteur français qui a servi de modèle au curé Lamprecht est appelé par lui Albéric de Besançon; on ne sait rien de la vie de ce poète, et nous ne possédons de lui qu'une centaine de vers, qui formaient le commencement de son ouvrage, et qui, s'ils ne peuvent pas nous donner une idée de l'ensemble, montrent du moins que l'imitation allemande était très fidèle[1].

Le poème de Lamprecht tout entier a un caractère sentencieux, qu'il tenait sans doute de l'origine orientale de la légende. « Quand Albéric écrivit sa chanson, il le fit avec des pensées « semblables à celles qui remplissaient l'âme du roi Salomon, « prononçant cette grande parole : *Vanitas vanitatum et omnia* « *vanitas*, ce qui veut dire que le soleil ne se lève et ne se couche « que sur des choses périssables. Salomon avait éprouvé cette « vérité; elle était la cause de sa tristesse; elle fut l'inspiratrice « de ses écrits : car, sachant qu'il est salutaire à l'homme d'oc- « cuper son âme et son corps, il résolut de mettre par écrit sa « grande sagesse. Maître Albéric se rappelait la pensée de Salomon, « et c'est avec cette pensée que moi-même je commence mon « récit[2]. » Après ce préambule, Lamprecht promène son héros

1. La plus ancienne traduction connue du Pseudo-Callisthène, celle de Jules Valère, semble remonter au commencement du IVe siècle : voir J. Zacher, *Pseudocallisthenes, Julii Valerii Epitome*, Halle, 1867. — Les 105 premiers vers du poème d'Albéric ont été retrouvés à Florence et publiés par P. Heyse (*Romanische Inedita*, Berlin, 1856); ils ont été reproduits dans la *Chrestomathie de l'ancien français* de K. Bartsch. — Le poème de Lamprecht ne nous est connu que par trois remaniements postérieurs et indépendants l'un de l'autre; l'un de ces remaniements était contenu dans un manuscrit qui se trouvait à la Bibliothèque de Strasbourg et qui a été détruit par l'incendie de 1871. — Éditions de H. Weismann (avec un grand nombre de documents relatifs à la légende d'Alexandre; 2 vol., Francfort, 1850) et de K. Kinzel (Halle, 1884).

2. « Dô Elberih daz liet irhûb,
« do hêter einen Salemônis mût;
« in wilhem gedanken Salemôn saz,
« do er rehte alsus sprah :
« vanitatum vanitas
« et omnia vanitas. »
« daz quît : « iz ist alliz ein itelicheit,
« daz di sunne umbegeit. »
« daz hête Salemôn wol versûht,

d'Occident en Orient; il lui fait conquérir non seulement l'Asie, mais l'Italie, la Sicile et l'Afrique. Il le mène jusqu'aux extrémités de la terre, « là où est l'abîme du monde, et où l'on voit tourner « le ciel, comme une roue tourne autour de son axe ». Enfin Alexandre frappe aux portes du paradis; un vieillard lui dit qu'elles s'ouvriront devant lui quand il aura renoncé à une vaine gloire et songé au salut de son âme. Alexandre se convertit à la sagesse chrétienne, et il règne en paix encore douze ans. Le récit a parfois une heureuse concision, dont le mérite revient en partie à l'original français.

2. — HENRI DE VELDEKE. — HARTMANN D'AUE. GOTFRIT DE STRASBOURG.

Les deux ecclésiastiques qui chantèrent les exploits de Roland et d'Alexandre ne furent, en réalité, que des précurseurs. Entre eux et les compilateurs du temps de la décadence se place un groupe d'écrivains qui étaient considérés au moyen âge comme les vrais représentants de la poésie chevaleresque en Allemagne. Ils expriment parfaitement l'idéal d'une société qui, après avoir fait les premières croisades, aspirait maintenant au repos d'une vie aristocratique. L'élan guerrier, même le zèle religieux, commençaient à se ralentir; les jeux brillants du tournoi étaient préférés aux hasards de la lutte sanglante; la valeur n'avait tout son prix que lorsqu'elle s'alliait à la courtoisie. Les poètes, se réglant sur le mouvement de l'esprit public, s'efforcèrent d'adoucir les rudes accents d'autrefois. Leur vraie muse fut la *Minne*, ou le Penser amoureux. Ils s'appelèrent eux-mêmes *Minnesinger*, ou Chantres d'amour, et c'est le nom qu'ils ont gardé dans l'histoire.

Les Minnesinger se partagent en deux classes, les lyriques et les épiques, ou, comme dit l'un d'eux, les rossignols et les

« durh daz swar ime sîn mût;
« er ne wolde niwit langer ledich sitzen,
« er screib von grôzen witzen,
« wande des mannis mûzicheit
« zô dem lîbe noh zô der sêle nith ne versteit.
« dar ane gedâchte meister Elberich.
« den selben gedanc haben ouch ih. »
(*Alexander*, v. 19-34, éd. de Kinzel.)

peintres[1]. Leur originalité, dans les longs poèmes, est toute dans le style. Pour le fond des sujets, ils ont un procédé uniforme : ils font choix d'un poète français, qu'ils suivent pas à pas, dont ils invoquent même l'autorité pour donner plus de créance à leurs récits. Ils se permettent rarement d'ajouter ou de retrancher; c'est à peine s'ils osent intervertir l'ordre des aventures. La popularité des sujets chevaleresques, l'intérêt presque historique qui s'y attachait, leur faisaient un devoir d'être avant tout exacts et complets; et il faut avouer qu'ils acceptent ce devoir avec une résignation qui fait souvent douter de leur génie. Ils semblent ignorer qu'il y a un art de grouper les parties d'un tout en vue d'une impression générale. Leur faculté d'invention s'exerce uniquement sur le détail. Ils veulent parler avec grâce, sentir avec délicatesse. Ils font profession de n'admettre que les expressions consacrées par l'usage des cours. La *courtoisie*, ce mot qui revient souvent dans leurs écrits, exprime pour eux la perfection littéraire. La courtoisie était alors la vertu suprême, dans l'art comme dans la vie.

Le fondateur de l'école nouvelle fut Henri de Veldeke. Son langage trahit une origine bas-allemande. Il passa une grande partie de sa vie à la cour de Clèves, et c'est là qu'il commença son *Énéide*, où il prit Benoît de Sainte-More pour modèle[2]. Il termina son ouvrage, selon les calculs probables, avant l'année 1189. Henri de Veldeke ne faisait que suivre l'usage de son temps en faisant d'Énée un chevalier parfait, de Didon et de Lavinie des châte-

1. *Die nahtegalen und die vărwære*; voir le *Tristan* de Gotfrit de Strasbourg, vers 4619 et suivants.

2. Benoît de Sainte-More paraît avoir eu sous les yeux le texte même de Virgile. — Voir Alexandre Pey, *Essai sur li romans d'Eneas* (Paris, 1856), et un article du même dans le *Jahrbuch für romanische und englische Litteratur* (année 1860). — L'*Énéide* de Henri de Veldeke a été publiée avec ses poésies lyriques par Ettmüller; Leipzig, 1852. — Le texte que nous possédons est en haut-allemand, avec un mélange d'expressions bas-allemandes. « Ou Henri de Veldeke, » dit J. Grimm, « a écrit en bas-allemand et ses œuvres ont été transcrites après lui en « haut-allemand, ou lui-même a adopté le haut-allemand, tout en gardant certaines « particularités de son dialecte natal. » (*Deutsche Grammatik*, I, 453.) La dernière explication est la plus probable. Cependant un éditeur, se rangeant à la première hypothèse, a cru pouvoir restituer le texte primitif de l'*Énéide* en dialecte bas-rhénan (Otto Behaghel, *Heinrichs von Veldeke Eneide*, Heilbronn, 1882). — Voir Carl Kraus, *Heinrich von Veldeke und die mittelhochdeutsche Dichtersprache*, Halle, 1899. — Henri de Veldeke est aussi l'auteur d'une *Légende de saint Servais*, probablement antérieure à l'*Énéide*, et écrite dans une langue moins mélangée : éd. de Bormans (Maëstricht, 1858) et de P. Piper (*Höfische Epik*, I dans la collection *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner).

laines accomplies. Pour les hommes de ce temps, la féodalité, avec toutes ses conséquences, était d'institution divine; le monde ancien et moderne ne se reflétait dans leur imagination que comme une longue chevalerie. Lavinie a été promise en mariage à Turnus; sa mère l'instruit dans la courtoisie : « Si tu veux bien « faire et te rendre heureuse, tu aimeras Turnus. — Comment « l'aimerai-je? — De ton cœur et de tes sens. — Comment puis-je « donner mon cœur? comment vivrai-je, après cela? — Ce n'est « pas ainsi que tu dois le donner. — Et comment donc? — La « *Minne* te l'apprendra. La *Minne* est, depuis l'origine des choses, « toute-puissante sur le monde, et elle le sera de plus en plus jus- « qu'au dernier jour. Personne ne lui résiste; on est vaincu par « elle, avant qu'on la voie, avant qu'on l'entende[1]. » Ce marivaudage se répétera sous toutes les formes pendant un siècle; c'était la grande nouveauté du jour.

Les premiers successeurs de Veldeke furent Hartmann d'Aue et Gotfrit de Strasbourg. Hartmann était un chevalier au service des seigneurs d'Aue, en Souabe. Il prit part à une croisade, probablement celle de 1195, conduite par l'empereur Henri VI. Il était instruit; il lisait beaucoup, et il s'en vante. Il reprit l'*Érec* et l'*Ivain* de Chrestien de Troyes, et, d'après un autre original français, la légende du pape Grégoire ou du Bon Pécheur; enfin il raconta, d'après une tradition locale, ou peut-être d'après un texte latin, l'histoire du *Pauvre Henri*. Hartmann, le premier, ou l'un des premiers, rendit populaires en Allemagne les aventures de la Table ronde. L'*Ivain* débute au milieu des enchantements de la forêt de Brocéliande. Le héros, après avoir triomphé d'un géant, gardien d'une fontaine merveilleuse, et avoir subi encore d'autres épreuves, devient l'époux de la Dame de la Fontaine, Laudine, et possesseur d'un riche domaine. Ayant reçu la visite d'Arthur et de ses compagnons, il part avec eux, en promettant à sa dame de revenir dans un an. Mais le délai passe, sans

1. « Diu Minno sal dichz lêren. —
« Dorch Got, wer is diu Minno? —
« Si is von aneginne
« gewaldich uber die werlt al
« und iemer mêre wesen sal
« unz an den jungesten tach,
« daz ir nieman ne mach
« neheine wîs widerstân
« wande si is sô getân,
« daz mans ne hôret noch ensiht. » (*Eneide* v. 9633-9642).

qu'il ait songé au retour. Alors Laudine lui fait redemander l'anneau qu'elle lui a donné au départ. Il éprouve un tel remords d'avoir manqué à sa parole, qu'il perd la raison. Ses derniers exploits, qui lui font obtenir le pardon de sa dame, ne sont pas les moins extraordinaires; il y est assisté par un lion, qu'il a délivré de l'étreinte d'un serpent, et qui le suit dès lors comme un lévrier. Les scènes où est peint le désespoir d'Ivain pourraient figurer dans le *Roland furieux* de l'Arioste. Érec a, lui aussi, une faute à racheter. Il « amollit son corps, par amour pour sa dame, « Énite »; en d'autres termes, il cède à la tentation du repos. Les chevaliers, ses compagnons, en conçoivent de l'humeur. Énite elle-même lui en fait un reproche. Alors, soit pour la punir, soit pour trouver un encouragement dans sa présence, il la force à l'accompagner dans de nouvelles aventures, faisant fonction d'écuyer, et sans proférer une parole. La patience d'Énite est plus intéressante que les coups d'épée de son farouche seigneur. Dans tout cet ensemble de récits, Hartmann ne montre pas la vivacité de Chrestien de Troyes; mais il est plus soigneux, plus réfléchi. Il cherche davantage à enchaîner les faits, à les expliquer, à les motiver. Il a des scrupules qui sont presque déplacés en pareille matière. On dirait qu'il veut mettre de la logique dans l'extravagance et faire rentrer le merveilleux dans les limites du naturel.

Dans ses deux autres poèmes, Hartmann vise moins à intéresser qu'à instruire et à édifier. Le pape Grégoire le Grand, avant d'être élevé au trône pontifical, passe dix-sept ans sur un rocher solitaire au bord de la mer, pour expier ses péchés et ceux de ses parents; car il est le fruit d'un inceste, et il a lui-même, comme Œdipe, épousé sa mère sans la connaître. Il se fait mettre au pied une lourde chaîne; une source jaillissant du rocher le nourrit. Enfin une voix du ciel le désigne comme pape, et une ambassade venue de Rome lui annonce son élection. Hartmann recommande à ses lecteurs de ne pas suivre en tout l'exemple de son héros, et surtout de ne pas croire qu'il suffise d'avoir péché pour être pardonné; et cette seule recommandation montre combien le sujet était faux.

Le Pauvre Henri est le plus original et en même temps le mieux écrit des ouvrages de Hartmann. Le seigneur Henri d'Aue était riche, puissant, honoré. Au milieu de sa fortune, il apprend tout à coup, dit le poète, à connaître la fragilité des biens de la terre.

Il est atteint d'une lèpre, qui éloigne de lui tout le monde. Abandonné, humilié, il quitte sa cour et se met en quête d'un médecin qui puisse le soulager. Il se rend d'abord à Montpellier, ensuite à la célèbre université de Salerne. Un maître de la science lui déclare enfin qu'il ne pourra être guéri que par le sang d'une jeune fille qui se dévouera pour lui. Le seigneur Henri revient en Souabe, plus résolu que jamais à se retirer du monde. Mais la fille d'un de ses fermiers lui offre de mourir pour lui. Henri refuse, et la santé lui est rendue par un miracle. Il épouse la jeune fille, et, convaincu désormais de l'instabilité des choses humaines, il se consacre avec elle à l'exercice des vertus chrétiennes. Toute la poésie de Hartmann a une teinte religieuse et morale. Il célèbre de préférence les vertus les plus douces de la société du moyen âge, la générosité, l'abnégation, le dévouement, et son style est approprié aux sentiments qu'il exprime : style simple et uni, un peu incolore, presque toujours élégant. Gotfrit de Strasbourg loue le charme de sa parole, « qui s'insinue au « cœur comme un ami », et le désigne ainsi indirectement comme son maître; mais il faut ajouter tout de suite que le maître a été dépassé par le disciple[1].

Hartmann d'Aue avait introduit dans la littérature chevaleresque le merveilleux des aventures; Gotfrit de Strasbourg, à son tour, y apporta deux choses qui, au fond, étaient toute la poésie : les mouvements de l'âme et le sentiment de la nature. Il substitua la passion à la courtoisie; son *Tristan* est ce qu'il y a de plus moderne, ou, pour mieux dire, de plus éternellement vrai dans la littérature allemande du moyen âge. Gotfrit était encore plus lettré que Hartmann; c'était un homme de goût et d'un certain esprit critique. Le titre de *maître*, qui précède ordinairement son nom, indique qu'il appartenait à la classe bourgeoise; mais c'est tout ce que l'on sait de sa vie. Ayant résolu de chanter les aventures de Tristan, il fit de longues recherches, dit-il, dans des ouvrages français et latins, et découvrit enfin « la vraie relation » dans le poème français de Thomas de Bretagne. On a conservé quelques

1. **Éditions.** — *Le Pauvre Henri* a été publié dès l'année 1815 par les frères Grimm, et depuis il a été souvent réédité; c'est un des ouvrages les plus populaires de l'ancienne littérature allemande; il a été traduit en allemand moderne par Simrock (Berlin, 1830; 2e éd. refondue, Heilbronn, 1874) et par Hans von Wolzogen (Leipzig 1880). Les œuvres de Hartmann d'Aue ont été publiées en dernier lieu et dans une édition complète par Fedor Bech (3 vol., Leipzig, 1867-1869; 2e éd., 1881). — **A consulter** : F. Piquet, *Étude sur Hartmann d'Aue*, Paris, 1898.

fragments du poète Thomas, formant un ensemble de près de 2800 vers, et se rapportant aux derniers épisodes du sujet, et ces fragments complètent heureusement l'ouvrage de Gotfrit, qui resta inachevé, sans doute à cause de la mort prématurée de l'auteur [1].

Tristan, orphelin dès son enfance, et dépouillé de son héritage par les vassaux de son père, arrive à la cour de son oncle, le roi Mark de Cornouailles, qui le charge de demander pour lui la main d'Iseult, fille du roi d'Irlande. Celui-ci consent au mariage, et la reine prépare secrètement un philtre, qu'elle confie à une suivante, avec ordre de le verser à Mark et à Iseult dans la coupe nuptiale. Mais le philtre est mal gardé ; Iseult en boit pendant la traversée d'Irlande en Cornouailles ; Tristan en boit après elle, et les voilà condamnés à « avoir vie et mort communes ». Ils luttent encore, vaincus d'avance, et ne reconnaissent que peu à peu la passion qui les envahit. « Tristan, comme un captif, cherche à se « délivrer. Il voudrait diriger son esprit d'un autre côté et changer « de désir ; mais il est toujours retenu dans les mêmes liens, et, « lorsqu'il rentre en lui-même et qu'il interroge son cœur, il n'y « trouve que deux choses, l'amour et Iseult, inséparables [2]. » C'est Iseult qui se trahit la première. « Qu'est-ce donc qui vous trouble « ainsi ? » lui demande un jour Tristan. Elle répond : « Tout ce que « je vois me trouble et me fait mal. C'est le ciel, c'est la mer, c'est « mon propre corps qui m'oppresse. » — « Elle se pencha, » continue le poète, « et appuya son bras sur l'épaule de Tristan : ce fut

1. Il existe également une imitation anglo-saxonne et une imitation norvégienne du poème de Thomas ; la première, à laquelle manque la fin, a été publiée et terminée par Walter Scott (*Sir Tristrem*, Édimbourg, 1833) ; toutes les deux ont été éditées par E. Kœlbing (*Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage*, 2 vol., Heilbronn, 1878-1883). — Les fragments de Thomas se trouvent dans Francisque Michel, *Tristan, Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ses aventures*, 3 vol., Paris et Londres, 1835 et 1839. — Le *Tristan* de Gotfrit de Strasbourg a été publié, avec les poésies lyriques qu'on lui attribue, les travaux de ses continuateurs, le *Tristrem* et d'autres morceaux, par Von der Hagen (*Gottfrieds von Strasburg Werke*, 2 vol., Breslau, 1823). J'ai essayé ailleurs de déterminer les rapports qui existent entre les versions françaises, allemandes et anglaises du sujet (*Tristan et Iseult, poème de Gotfrit de Strasbourg, comparé à d'autres poèmes sur le même sujet*, Paris, 1865).

Des éditions critiques du *Tristan* de Gotfrit ont été publiées par R. Bechstein (2 vol., Leipzig, 1869) et par W. Golther (2 vol. de la collection Kürschner).

Traductions. — Le poème a été traduit en allemand moderne par Simrock (Leipzig, 1855 ; 2e éd., 1875), et plus librement par Hermann Kurtz (Stuttgart, 1844 ; nouv. éd., 1847) et par W. Hertz (Stuttgart, 1877).

2. *Tristan*, v. 11781 et suiv.

« sa première hardiesse. Ses yeux se remplirent de larmes con« tenues; sa poitrine se gonfla; ses lèvres frémirent, et sa tête resta « inclinée. Son ami l'entoura de ses bras, discrètement, comme « il convient à un hôte, et lui demanda encore une fois à voix « basse : « Douce dame, qu'est-ce donc qui vous trouble et vous fait « gémir? » Elle répondit : « *Lameir*, c'est ma peine; c'est *lameir* « qui m'oppresse; *lameir* est mon mal [1]. »

Elle joue sur un mot français que Gotfrit avait emprunté directement à son original, et qui pouvait se traduire indifféremment par *la mer*, *l'amour* ou *l'amertume*. Tristan et Iseult abordent en Cornouailles, et pendant quelque temps ils réussissent à déjouer les soupçons. Mais enfin Mark cite la reine devant l'assemblée de ses barons, et la répudie solennellement. Tristan part avec elle, et ils se réfugient dans une grotte solitaire, « œuvre des géants « qui régnaient sur le pays au temps du paganisme ».

Près de la grotte était une prairie; — là coulait une source, — une eau fraiche et pure, — plus claire que le soleil. — Trois beaux tilleuls dominaient la source, — la couvraient d'ombre, — la préservaient de la pluie. — Les vives teintes des fleurs, — la verdure du gazon, — paraient la prairie, — luttaient d'éclat, — croisaient leurs rayons. — Les oiseaux y chantaient — en leur temps, — et leur chant — y était plus beau qu'ailleurs. — Les yeux et les oreilles — trouvaient là leur pâture et leur charme, — l'oreille son charme, — l'œil sa pâture. — L'ombre coupait la lumière; — les vents étaient attiédis. — Autour de cette montagne et de cette grotte, — à une journée de marche, — s'étendaient des rochers nus — et un terrain sauvage. — On n'y arrivait — par aucun chemin frayé. — Mais quelque inabordable — que fût ce lieu, — Tristan et sa compagne le trouvèrent, — et ils prirent leur demeure — dans ce recoin de la montagne...

Le matin, dans la rosée, — ils se rendaient à la prairie. — L'herbe et les fleurs — étaient humides. — La fraiche prairie — les réjouissait. — Ils s'y promenaient, — devisant entre eux, — et, tout en marchant, prêtaient l'oreille — au doux chant des oiseaux. — Ils se dirigeaient du côté — où ils entendaient tomber l'eau de la source. — Ils écoutaient son murmure, — suivaient ses détours le long de la pente. — Ils s'asseyaient ensuite : — l'onde coulait à leurs pieds, — murmurant toujours, — et c'était pour eux un nouveau plaisir.

Quand le clair soleil — commençait à s'élever, — et que la chaleur descendait, — ils allaient vers le tilleul, — au-devant des zéphirs; — et l'arbre, à son tour, — charmait leurs yeux, — charmait leurs cœurs. — L'ombre était plus douce, l'air plus embaumé, — sous le feuillage du tilleul. — Les vents passaient sous la verdure, — frais et caressants.

1. V. 11970 et suiv.

— Le pied du tilleul — était entouré de gazon fleuri; — jamais banc sous un tilleul — ne fut plus verdoyant.

Là ils s'asseyaient — et faisaient leur discours — de ceux qui jadis — avaient péri par l'amour. — Ils rappelaient, — ils plaignaient — les malheurs de Phyllis — et de la pauvre Canacé, — de Byblis, à qui le regret de son frère — brisa le cœur, — de la reine de Tyr, — la triste Didon; — et ces récits — remplissaient leurs loisirs[1].

Un jour, le roi Mark, chassant dans la forêt, et lancé à la poursuite d'un cerf, arrive jusqu'à la montagne où était creusée *la fossure*. Il regarde par une ouverture qui était percée dans la voûte et qui laissait passer le jour; il voit Tristan et Iseult couchés l'un à côté de l'autre, une épée nue entre eux, en signe de respect. Aussitôt, tous ses soupçons s'évanouissent.

L'amour aux apparences dorées, — l'amour qui fait croire à l'innocence, — enlaça son esprit, — et attira ses yeux — là où était couché — le printemps de sa vie. — Il regarda Iseult, — autrefois sa joie, — en ce moment plus belle — qu'elle n'avait jamais été. — L'aventure dit — qu'elle avait le teint animé — par la peine qu'elle avait prise. — Son gracieux visage, — comme une rose bigarrée, — rayonnait vers le haut de la grotte, — et sa bouche brillait et reluisait — comme un charbon ardent. — Je sais quelle a pu être — cette peine dont parle l'aventure : — le matin, dans la rosée, — elle était allée à la prairie; — c'est ce qui avait animé son teint. — Un rayon de soleil — descendait aussi dans la grotte, — et tombait sur sa joue, — sur sa bouche et sur son menton. — Deux lumières se jouaient ainsi — et se rencontraient, — un soleil et un soleil; — deux splendeurs s'unissaient — et se confondaient — sur la face d'Iseult, — et l'embellissaient à l'envi. — Sa bouche, son front, tous ses traits — étaient si remplis de charme, — que Mark fut séduit, — et que, pris de désir, il aurait volontiers, — sur ce visage, mis un baiser. — L'amour lui lança ses flammes, — à la vue de ce beau corps; — la beauté de cette femme — charma ses sens — et le captiva complètement : — il ne pouvait en détacher ses yeux. — Il observa comme, avec grâce, — le vêtement laissait paraître — le

1. « Und einhalp was ein plânje,
« da flôz ein funtânje,
« ein frischer küeler brunne,
« durchlûter als diu sunne.
« dâ stuonden ouch drî linden obe
« schôn' und ze lobelîchem lobe,
« die schermeten den brunnen
« vor regene und vor sunnen.
« liehte bluomen, grüene gras,
« mit den diu plânje erliuhtet was,
« die kriegeten vil suoze enein.
« ietwederez daz schein
« daz ander an enwiderstrit... » (*Tristan*, v. 16741 et suiv.)

cou et les épaules, — les bras et les mains. — Une couronne de trèfle — était tressée dans les cheveux dénoués. — Jamais Iseult n'avait semblé à son seigneur — si pleine de volupté.

Lorsqu'il vit que le soleil, — d'en haut par la fente du rocher,, — laissait tomber un rayon sur le visage d'Iseult, — il craignit que le teint de ce visage — ne fût flétri. — Il prit des herbes, des fleurs et du feuillage, — avec lesquels il ferma l'ouverture; — puis, bénissant la dame, — il la recommanda à Dieu, — et s'éloigna en pleurant [1].

Iseult rentre en grâce. Quant à Tristan, il se fait chevalier errant. Il parcourt la Normandie, la Bretagne, se met au service du Saint-Empire romain. Dans tous les lieux où il passe, il use noblement son épée, et prête secours aux seigneurs opprimés par leurs voisins. C'est ainsi qu'il rétablit un duc d'Arundel dans ses domaines. Le duc avait une fille, de même nom que la reine de Cornouailles; on l'appelait Iseult aux Blanches Mains. Tristan l'épouse, à cause du nom qu'elle porte, et pour donner le change à ses souvenirs. Mais il ne peut oublier la première Iseult....

L'ouvrage de Gotfrit s'interrompt brusquement, et c'est à son modèle, Thomas de Bretagne, qu'il faut demander la conclusion. Tristan a été blessé mortellement dans un combat, et il envoie un de ses compagnons d'armes chercher Iseult; car, d'après une vieille tradition, elle possédait, ainsi que sa mère, l'art de guérir. Si elle consent à venir, elle fera dresser une voile blanche sur le mât; une voile noire sera le signe de son refus. Iseult accourt, et, lorsqu'elle approche du port : « Qu'on tire très haut la voile blanche, » s'écrie-t-elle, « pour qu'elle brille au loin! » Tristan est couché sur son lit; l'autre Iseult, jalouse, lui annonce l'entrée d'un navire aux voiles noires. Il retombe sur son lit; la reine, en débarquant, entend les plaintes du peuple et le son des cloches; elle se précipite au palais.

Dejuste lui va dunc gésir,
Embrace li e si s'estent,
Sun espirit aïtant rent [2].

1. V. 1755 et suiv.

2. Fr. Michel, *Tristan*, 2e vol. — Le sujet de Tristan avait été traité en Allemagne, dès la fin du XIIe siècle, par un chevalier nommé Eilhart d'Oberg, attaché au service du duc de Bavière Henri le Lion. Les fragments d'Eilhart sont compris dans l'édition de Von der Hagen : ils ont été republiés par Fr. Lichtenstein (Strasbourg, 1878). — Le poème de Gotfrit a été continué, vers le milieu du XIIIe siècle, par Ulric de Türheim, et, sur la fin du siècle, par Henri de Friberg. Mais aucun des deux continuateurs ne se donna la peine de recourir au texte de Thomas; ils offrent même des contradictions flagrantes avec Gotfrit. Ce que leurs

3. — WOLFRAM D'ESCHENBACH.

Le défaut principal des récits chevaleresques, et qui tenait aux sujets mêmes, c'était la monotonie. Le fond de ces récits était ce qu'on appelait *l'aventure*, c'est-à-dire une expédition entreprise sans motif sérieux et sans but déterminé, dans l'unique pensée de signaler la force de son bras et de faire bruit de son épée. S'instruire de bonne heure dans le métier des armes, visiter les cours célèbres, se mettre au service d'une dame, provoquer des chevaliers au combat, lutter même contre des géants, sortir victorieux des entreprises les plus difficiles et racheter la moindre faute par de longues épreuves, telle était la tâche invariable de tout homme aspirant au renom de vaillance et de courtoisie, et tel est le contenu uniforme d'un grand nombre de poèmes qui ne diffèrent que par les noms de leurs héros. Ces poèmes plaisent d'abord par un certain tour capricieux et romanesque, mais ils fatiguent bientôt par leur forme décousue et leur prolixité; ces héros nous charment un instant par leurs qualités brillantes et aimables, mais on s'aperçoit trop vite qu'ils manquent d'individualité et de physionomie.

Quelques poètes essayèrent de donner à la littérature chevaleresque plus d'élévation et de véritable intérêt, en la mettant au service d'une idée religieuse. De ce nombre est le traducteur d'un poème français sur Perceval le Gallois, où l'histoire du héros principal était mêlée à la légende mystique du Saint Graal: c'est Wolfram d'Eschenbach, l'un des écrivains les plus célèbres du XIII[e] siècle.

Le château d'Eschenbach était voisin de la petite ville d'Anspach, en Bavière. Wolfram était un cadet de famille, et, quoiqu'il se montre fier de sa noblesse, il se plaint souvent de sa pauvreté. On le trouve, entre les années 1203 et 1215, à la cour du

œuvres contiennent de plus intéressant, c'est la manière dont l'un et l'autre terminent le récit. Mark fait transporter les corps de Tristan et d'Iseult en Cornouailles. Il plante un rosier sur la tombe de Tristan, une vigne sur celle d'Iseult, et les deux arbustes se rejoignent. « Le rosier et la vigne, » dit Henri de Friberg, « s'enracinèrent dans le cœur des deux amants. L'ardent breuvage, qui « couvait encore dans ces cœurs morts, montra sa force : les arbustes se penchè- « rent l'un vers l'autre, et s'entrelacèrent amoureusement. » — Des extraits des deux continuateurs se trouvent dans l'édition de Golther. — Le sujet de Tristan a été repris dans les temps modernes par Immermann et par Richard Wagner.

landgrave Hermann de Thuringe; il est l'un des héros de la *Lutte des chanteurs à la Wartbourg*. Il ne savait ni lire ni écrire; il se faisait lire les poèmes français, et dictait sa traduction. Il a laissé, outre le *Parzival*, deux fragments sur *Titurel*, sujet appartenant au même ordre de légendes pieuses, et un poème inachevé sur *Willehalm*, ou Guillaume d'Orange, emprunté aux traditions héroïques de la France, et célébrant la défense de Narbonne contre les armées musulmanes.

Wolfram appelle l'auteur qu'il a suivi Kiot le Provençal. On n'a retrouvé jusqu'ici, dans notre vieille littérature, aucun écrivain de ce nom. On a pensé à Guyot de Provins : que le nom de Guyot fût devenu méconnaissable dans la bouche de Wolfram, ce ne serait pas étonnant; mais rien non plus n'autorise à croire que Guyot de Provins ait composé un poème sur Perceval. Nous en sommes donc réduits, pour Kiot, à ce que Wolfram veut bien nous apprendre. Un seule chose est certaine : c'est que les mots français semés dans le récit allemand appartiennent à la langue d'oïl, et que, par conséquent, le modèle de Wolfram n'était pas un auteur provençal, mais un trouvère de la France du Nord. Kiot, dit Wolfram, avait connu à Tolède, en Espagne, un astrologue nommé Flégétanis, descendant de Salomon par sa mère, et qui « adorait un veau comme si c'était « son dieu ». Ce païen « avait lu dans les étoiles qu'il y avait un « objet nommé le Graal, que des anges avaient apporté du ciel et « dont ils avaient confié la garde à une troupe élue, vivant dans « une chasteté parfaite. » Averti par Flégétanis, Kiot s'était mis à fouiller dans les chroniques de tous les pays, de la Bretagne, de la France, de l'Irlande, et avait enfin trouvé la vraie relation du Saint Graal à Angers[1]. En attendant que ces données puissent être contrôlées sur des documents certains, si toutefois elles méritent de l'être, il faut admettre que les assertions de Wolfram étaient un de ces artifices que les conteurs d'aventures employaient pour donner du crédit à leurs compilations.

Quoi qu'il en soit, voici le sujet du poème.

Parzival, fils de Gamuret d'Anjou, est encore tout jeune quand son père est tué dans une expédition en Orient. Sa mère, Herzéléide, pour préserver les jours de son unique enfant, l'élève dans une solitude et l'occupe aux travaux des champs. Parzival grandit;

1. *Parzival*, IX, v. 623 et suiv., éd. de K. Bartsch.

il devient fort et courageux, mais il reste simple et naïf. D'un naturel bon, tendre et loyal, il est en même temps lourd et embarrassé, et il ignore jusqu'à son nom. Un jour, ayant vu quelques chevaliers passer sur la route, il veut être comme eux, et, sur leur conseil, il se rend à la cour d'Arthur, malgré les supplications de sa mère. Le sage Gurnemanz, son oncle, l'instruit dans les vertus chevaleresques, lui enseigne la courtoisie, la fidélité, la discrétion. « Réponds à tout après avoir réfléchi, » lui dit-il, « mais ne questionne pas à tout propos. » Cette recommandation, mal comprise, sera plus tard la cause principale des malheurs de Parzival. En attendant, il se tire vaillamment de ses premières aventures; il délivre la reine Condviramur de ses ennemis, lui rend son héritage, et l'épouse; puis, prenant congé d'elle, il arrive au château de Montsalvat, où était conservé le Saint Graal.

Le Saint Graal était la coupe dont Jésus-Christ et les apôtres se servirent pendant la Sainte Cène, et dans laquelle Joseph d'Arimathie, au jour de la crucifixion, recueillit le sang qui coulait de la blessure du Sauveur. Transportée dans l'Occident, elle fut confiée à la garde d'une milice spéciale, dont l'organisation rappelle celle des Templiers. Le neveu de Joseph d'Arimathie est le premier roi du Saint Graal; il a pour successeur Alain le Pêcheur, ainsi nommé d'une pêche miraculeuse qu'il avait faite, symbole des bénédictions répandues sur le monde par la coupe sainte. La race des rois Pêcheurs allait s'éteindre, lorsque Parzival fut amené par la volonté divine dans le château où il devait régner après eux.

Pendant le festin qui lui est offert, un valet lui présente la lance, symbole de l'Église militante; puis une jeune fille apporte le Graal, dont la vertu est telle que la table aussitôt se couvre de mets. D'autres mystères encore se produisent devant ses yeux; mais Parzival, prenant trop à la lettre les conseils de Gurnemanz, néglige d'en demander la raison. Or les gardiens du Graal attendaient sa question pour reconnaître en lui le roi prédestiné. Le lendemain, Parzival trouve le château désert et son cheval sellé dans la cour; il s'éloigne. Il faut que l'ermite Trévizent achève son éducation, et l'initie aux lois de la chevalerie sainte, comme Gurnemanz lui a fait connaître les usages de la chevalerie profane. Il revient alors à Montsalvat, conduit, comme la première fois, par une main divine; il y est rejoint par Condviramur, et, arrivé au terme de ses épreuves, il prend possession de sa royauté spirituelle.

Wolfram a beaucoup occupé les théoriciens de l'école romantique, qui, dans la ferveur de leur zèle rétrospectif, n'ont pas craint de comparer le *Parzival* à la *Divine Comédie* de Dante et au *Faust* de Gœthe. Il est vrai que le sujet est un des plus beaux qui se rencontrent dans la poésie du moyen âge, mais ni Wolfram ni son prédécesseur français n'ont su en profiter. Le *Parzival* a quatre fois l'étendue de l'*Énéide* de Virgile : les écrivains du XIII[e] siècle, aussi bien que les chevaliers de ce temps, aimaient à reculer le terme de leurs travaux. On y trouve çà et là une pensée élevée rendue dans un style inculte et prolixe ; mais ce qui frappe le plus dans un ouvrage de cette étendue, c'est que l'idée générale se dérobe sans cesse sous une masse d'aventures incohérentes. Wolfram d'Eschenbach pèche, comme tous ses contemporains, par l'absence de composition, mais il n'a même pas les qualités par lesquelles plusieurs d'entre eux rachetaient ce défaut. Gotfrit de Strasbourg n'est sans doute que l'interprète du public lettré de son temps, lorsque, faisant allusion à l'auteur du *Parzival*, il parle des « braconniers du champ poétique, qui « éblouissent les esprits faibles par des beautés trompeuses, et qui donnent de la poussière pour des perles [1] ».

1. *Tristan*, v. 4663. — Le *Willehalm* se rapporte aux luttes des Francs contre les Sarrasins. Willehalm, ou Guillaume, comte d'Orange, a enlevé Arabèle, femme du roi païen Tybalt : il l'a épousée, après qu'elle a reçu le baptême et pris le nom de Gyburg. Le premier époux d'Arabèle amène, pour la reconquérir, toute la gent sarrasine. Après deux batailles meurtrières, l'une aux champs d'Aliscans, l'autre devant Narbonne, les infidèles sont obligés de reprendre la mer. Le poème est si mal composé, que les opinions se partagent sur la question de savoir s'il est terminé ou non.

Éditions. — Les œuvres de Wolfram d'Eschenbach ont été publiées par Lachmann (Berlin, 1833 : 4e éd., 1880) ; le *Parzival* et le *Titurel*, par Bartsch (3 vol., Leipzig, 1870-1871 ; 2e éd., 1875-1877). — **Traductions** : Le *Parzival* a été traduit en allemand moderne par San-Marte (2e éd., Leipzig, 1858) ; le *Willehalm*, par le même (Halle, 1873) ; le *Parzival* et le *Titurel*, par Simrock (5e éd., Stuttgart, 1876). — **A consulter** : Heinrich, *Le Parcival de Wolfram d'Eschenbach et la Légende du Saint Graal*, Paris, 1855.

Poètes secondaires. — Des poètes de moindre talent se groupent autour des maîtres ; il nous suffira de les citer. Herbort de Fritzlar raconta *la Guerre de Troie*, d'après Benoit de Sainte-More. Ulric de Zazikhoven se servit, pour écrire son *Lancelot*, d'un poème français, appartenant à un seigneur, Hugues de Morville, qui était resté en Allemagne comme otage de Richard Cœur-de-Lion. Wirnt de Gravenberg reçut de la bouche d'un écuyer le récit des aventures de *Wigalois*. Conrad Fleck, dans *Floire et Blanchefleur*, tout en suivant un auteur français, qu'il nomme Robert d'Orbent, prit Gotfrit de Strasbourg pour modèle. Un poète appelé maître Otton, qui traduisit l'*Héraclius* de Gautier d'Arras, imita également, sans pouvoir l'atteindre, le style passionné du *Tristan*. Enfin Henri ou *Heinrich von dem Turlin*, écrivit, d'après Chrestien de Troyes, *la Couronne des aventures*, où il chanta dans un style prolixe le roi Arthur et toute la Table ronde.

CHAPITRE IV

LES POÈMES DE RENART

La légende de Renart, développement humoristique de la poésie d'aventure; naïveté des anciens récits. — Le poème de Henri le *Glichesære*.

« La poésie, » dit Jacques Grimm, « non contente d'embrasser « toute la destinée de l'homme, toutes ses actions et toutes ses « pensées, a voulu encore attirer dans son domaine et réduire « sous ses lois la vie cachée des animaux.

« Nous découvrons la première trace de ce fait dans la constitution intime, essentiellement poétique, des langues que nous « parlons. Nous ne pouvons nous empêcher d'assigner un genre « à tous les êtres animés et même inanimés de la nature. Nous « leur attribuons ainsi une personnalité plus ou moins distincte, « plus ou moins énergique; et nous accordons surtout ce privi- « lège aux animaux, qui ne sont point attachés au sol, qui ont « la pleine liberté de leurs mouvements et la faculté de produire « des sons, aux animaux qui sont, comme nous, des créatures « actives, au milieu du monde inerte et en quelque sorte passif « des plantes. Ainsi s'explique l'origine et presque la nécessité de « la fable des animaux.

« Ce n'est pas seulement la forme extérieure des animaux, leur « ressemblance avec nous, l'éclat de leurs yeux et la symétrie de « leurs membres, qui excitent notre curiosité; en observant leurs « intérêts, leurs facultés, leurs appétits, leurs passions, leurs « douleurs, nous reconnaissons en eux quelque chose d'analogue « à l'âme humaine; et nous les sentons si rapprochés de nous, « que nous croyons pouvoir, sans faire violence à notre raison, « transporter en eux nos qualités et nous appliquer à notre tour « les manifestations de leur vie [1]. »

1. J. Grimm, *Reinhart Fuchs*, Berlin 1834; introduction.

Il est peu naturel d'expliquer l'origine de la fable par la nécessité où se seraient trouvés les anciens poètes d'envelopper sous une forme ingénieuse et prudente une leçon morale ou une pensée satirique. L'homme se sent porté à observer la nature, longtemps avant de songer à corriger ses semblables. Les poètes du moyen âge qui ont mis les animaux en scène, l'ont fait d'abord avec une entière naïveté. Ils ont voulu raconter, et non instruire, et leurs ouvrages se rangent naturellement à la suite des poèmes d'aventure. Renart a son manoir, comme un chevalier, et, en son absence, dame Ermeline y fait bonne garde; il a, en outre, plusieurs donjons, dispersés dans les régions où il chasse. Il est seul de son espèce; il passe à l'état de type, avec les qualités que l'on sait. Il en est de même des autres espèces animales, représentées chacune par un type caractéristique. Et tout ce monde est organisé d'après la hiérarchie féodale. Le roi Lion a autour de lui ses grands vassaux, grands surtout par la taille; il a son chapelain et son secrétaire, qui sont des lettrés; et de temps en temps il convoque à sa cour, soit pour entendre leurs doléances, soit pour les rançonner de plus belle, tout l'arrière-ban des animaux secondaires.

La légende des bêtes devint ainsi, tout naturellement, le pendant humoristique de la poésie d'aventure. Cette légende paraît avoir pris naissance en Flandre; de là elle passa en France et en Allemagne. Le plus ancien document qui nous en reste, en langue allemande, est le *Reinhart* de Henri le *Glichesære*, écrit au milieu ou vers la fin du XII[e] siècle, et dont Jacques Grimm a retrouvé quelques fragments informes [1]. Il a été conservé en entier, sous une forme un peu abrégée, dans un remaniement postérieur d'une cinquantaine d'années. L'auteur de ce remaniement déclare n'avoir rien changé à l'ordre des récits, mais avoir seulement supprimé des longueurs et rectifié la versification; et il veut que ses lecteurs demandent pour lui au ciel, pour prix de sa peine, une vie heureuse en ce monde et la béatitude dans l'autre.

1. *Der Glichesære*, en allemand moderne, *der Gleissner*, c'est-à-dire *le Dissimulé*. Est-ce un nom que le poète avait pris pour cacher son vrai nom, ou que ses contemporains lui avaient donné, ou encore, contrairement à l'opinion de Grimm, le nom d'une localité qui nous est inconnue? On ne sait. Certains passages semblent indiquer que le *Gleissner* vivait en Alsace. — R. Kœgel admet comme date probable de la composition du *Reinhart* l'année 1180 (dans Hermann Paul, *Grundriss der germanischen Philologie*, 2e vol., 1re partie, p. 263). — Nouvelle édition du *Reinhart*, par Reissenberger, Halle, 1886.

L'unité du poème consiste dans les mille tours que Renart joue à son compère Isengrin le Loup, sans que, pour cela, il épargne les autres bêtes.

Renart trompait tout le monde. Il fut trompé aussi; mais son adresse le sauva. Son chemin passait près d'un couvent, où il savait que mainte poule habitait. Malheureusement, un grand mur entourait la cour. Renart longea le mur. Devant la porte, il trouva un puits, large et profond, et, pour son malheur, il y jeta un regard. Il vit une image au fond, et fut tout surpris. Il crut voir dame Ermeline, qu'il aimait plus que la vie; et il fut pris d'un vif désir de la rejoindre. L'amour lui donna du courage, et il devint tout joyeux. Il se mit à sourire, en se baissant vers l'eau : l'image sourit, et Renart, transporté, sauta dans le puits : l'amour lui fit faire cette sottise. Tout à coup, il sentit ses oreilles mouillées. Il nagea longtemps, et rencontra enfin une pierre, sur laquelle il posa sa tête. Il pensa que c'en était fait de lui, lorsque Isengrin passa, revenant de l'étang où il avait laissé sa queue [1].

Isengrin était à jeun : il avait vainement cherché une brebis. Son malheur le conduisit près du puits, où il noya sa gourmandise. Isengrin regarda, et vit son image. C'est dame Hersent, pensa-t-il. Il pencha la tête et se mit à rire : l'image fit de même. Il en perdit la raison. Il conta ses malheurs à Hersent, et gémit à haute voix : l'écho lui répondit du fond du puits.

Alors Renart leva la tête; et Isengrin, le voyant : « Est-ce toi, compère? » dit-il. « Et que fais-tu là-bas? »

Renart répondit : « Ce n'est plus moi, compère, car je suis mort; « c'est mon âme qui est ici; je suis maintenant en paradis.

« — Ta mort fait peine, » dit Isengrin.

« — Moi, » reprit Renart, « je m'en réjouis : tu vis péniblement sur « la terre, et tu n'imagines pas la félicité que l'on goûte au paradis. »

Alors Isengrin demanda : « Comment Hersent est-elle arrivée là? « Je n'ai jamais eu un plaisir dont elle n'ait eu sa part. »

Renart répondit : « Elle est morte, pour son bonheur. Il y a ici tout « ce qu'on peut désirer, de grasses brebis et des bêtes de toute sorte, « et rien n'est gardé.

« — Je voudrais bien vous rejoindre, dame Hersent et toi, » dit Isengrin : « comment faut-il faire?

« — Je veux bien t'en instruire, comme un bon parent que je suis : « tu n'as qu'à te mettre dans le seau qui est arrêté au bord du puits. »

Isengrin fit ce que son compère lui disait. Renart, pensant à lui-même, se mit aussitôt dans l'autre seau, qui remonta. Au milieu du puits, comme ils se rencontrèrent, Isengrin dit : « Tu t'en vas, quand j'arrive?

« — Je te laisse mon siège au paradis, » répondit Renart, « pendant « que j'irai faire un tour dans le bois [2]. »

1. Renart avait persuadé à Isengrin de se faire attacher un seau à la queue et de le plonger dans l'eau pour y attirer les poissons. C'était en hiver : l'eau se gela, et Isengrin faillit être assommé par les paysans.

2. « Reinhart, der vil hât gelogen,
« der wirt noch hiute betrogen :

Isengrin emploie, pour se tirer de peine, le moyen que Renart avait employé. Quand les moines viennent puiser de l'eau, il s'accroche à la chaîne ; mais, arrivé en haut, il est reçu à coups de bâton. Il ne doit la vie qu'à l'intervention du prieur, qui, voyant sa tête pelée (Renart lui avait un jour donné la tonsure avec de l'eau bouillante), s'écrie : « Malheur à nous ! nous avons « failli tuer un des nôtres ; c'est un loup repentant. »

Renart finit par empoisonner le Lion, non qu'il ait eu à se plaindre de lui, mais pour délivrer toute la gent animale d'un tyran ; et le poète ajoute : « Renart avait le poil roux et l'âme « perfide ; il montra le fond de son caractère, en trahissant son « maître. Mais le Lion ne mérite pas qu'on le plaigne : que pouvait- « il attendre de bon de Renart ? On voit malheureusement encore « aujourd'hui la perfidie honorée dans les cours, plus que la fidé- « lité. Mais il est juste que les seigneurs qui suivent l'exemple du « Lion soient punis de leur erreur, fût-ce par la mort ; car c'est « grâce à eux que les menteurs pénètrent partout, tandis que toutes « les portes se ferment devant les honnêtes gens [1]. » Cette conclusion trahit son origine. Née dans un pays d'institutions municipales et républicaines, la légende des bêtes fut dès l'abord une poésie de petites gens. L'esprit satirique s'y introduisit peu à peu ; il y régna sans partage dans la période suivante [2].

« doch half im sîniu kündecheit
« von vil grôzer arbeit.
« zuo einer zelle in sîn wec truoc,
« dâ wester inne hüenre gnuoc :
« keinen nutz er des gevienc,
« einiu guotiu mûre drumbe gienc.
« Reinhart begunde umbe gân,
« vor dem tore sach er stân
« ein burnen, der was tief und wît,
« dâ sach er în, daz rou in sît :
« sînen schaten er da drinne gesach.
« ein michel wunder im geschach...
« Reinhart wânte sehen sîn wîp,
« diu was im liep als der lîp... »
(*Reinhart*, vers 823 et suiv., éd. de Reissenberger.)

On a supprimé, dans la suite de la citation, quelques détails qui n'ont de valeur que dans l'ensemble. — Comparer *le Renard et le Bouc* dans La Fontaine.

1. Vers 2172-2186.

2. Comparer la *Nouvelle Étude sur le roman de Renart* à la fin des *Aventures de maître Renart*, par Paulin Paris ; Paris, 1861.

CHAPITRE V

POÈMES RELIGIEUX

Légendes pieuses mises en langue vulgaire. — 1. La *Vie de la Vierge Marie* de Wernher, et l'*Enfance de Jésus* de Conrad de Fussesbrunn; simplicité de leurs récits. — 2. La *Chanson d'Annon*; aperçus sur l'histoire universelle. — 3. Invasion de l'esprit chevaleresque dans la poésie légendaire; Rodolphe d'Ems; le frère Philippe; Reinbot de Turn.

L'esprit chevaleresque pénètre toute la littérature du XIIIe siècle; il en détermine les genres les plus divers. Il communique, comme nous venons de le voir, un charme romanesque à la fable des animaux; il entra également dans la poésie religieuse. Les légendes pieuses, qu'une foi naïve avait multipliées dès les premiers siècles du christianisme, avaient d'abord été écrites en latin. Elles servaient de texte aux homélies; c'était une mine féconde pour les prédicateurs; on y puisait même de préférence à l'histoire authentique de la Bible. Plus tard, on essaya de les répandre parmi le peuple, et même de les opposer aux récits mondains qui se débitaient dans les châteaux. Il fallut dès lors les accommoder aux besoins et aux habitudes d'un public nouveau. Pour le bourgeois et l'artisan, il suffisait de rédiger les textes latins en langue vulgaire; mais pour la société aristocratique, il était nécessaire de les parer de tous les agréments de la poésie chevaleresque. Cette transformation de la légende pieuse, qui eut lieu à la même époque dans toutes les littératures de l'Europe, fut en quelques points favorable aux langues nationales; elle leur communiqua parfois une ampleur et une gravité qui leur manquaient encore; mais la légende elle-même, dans son contact avec la poésie d'aventure, perdit de bonne heure sa simplicité; elle

échangea son charme naturel contre des embellissements de mauvais goût; elle devint de plus en plus artificielle, miraculeuse et invraisemblable.

1. — WERNHER. — CONRAD DE FUSSESBRUNN.

Les meilleures légendes écrites en vers allemands datent de la fin du XII[e] siècle. Un ecclésiastique nommé Wernher composa, en l'année 1172 (c'est lui-même qui nous fournit cette date), une *Vie de la Vierge Marie*, dont on a conservé un fragment d'une centaine de vers; mais le poème entier existe dans un remaniement postérieur d'une vingtaine d'années[1]. Le poème de Wernher contient de gracieux détails, et l'on y sent l'émotion religieuse. Le recit du mariage de la Vierge a un certain mouvement dramatique. Marie se voue d'abord au célibat; mais « l'évêque des Juifs » lui dit : « Renoncez à ce projet : le conseil que je vous donne est conforme à ce que les saints livres nous révèlent. Le mariage est « agréable à Dieu. Lui-même n'a-t-il pas donné Ève pour compagne « à Adam? Si tous, jeunes et vieux, nous n'étions pas sortis du sein « d'Ève, qui est-ce qui adorerait Dieu? » L'évêque convoque dans le temple tous les hommes non mariés; chacun dépose un bâton sur l'autel, et l'on voit fleurir celui de Joseph : Dieu lui-même a désigné l'homme qu'il juge digne de devenir l'époux de la Vierge; et le prêtre s'écrie : « Joseph, enfant de Dieu, les anges te sont « propices, ce sont eux qui t'ont choisi! Réponds à leur appel; « nous remettons en tes mains la Vierge sainte. »

A la *Vie de Marie* de Wernher se rattache, par l'analogie du sujet et même par certaines ressemblances de style, l'*Enfance de Jésus* de Conrad de Fussesbrunn, qui date du commencement du XIII[e] siècle[2]. Mais, chez Conrad, la naïveté se traduit trop souvent par des puérilités sentimentales. Le récit commence au mariage de la Vierge et s'étend ensuite sur la fuite en Égypte, où se révèle d'abord le pouvoir miraculeux du Sauveur. Pendant que la Sainte Famille traverse le désert, les lions et les serpents viennent jouer avec l'enfant. Joseph veut en vain les éloigner; ils n'obéissent

1. Éditions de Œtter (Nuremberg et Altorf, 1802) et de Hoffmann (*Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur*, 2 vol., Breslau, 1830-1837; au 2e vol.) — L'éd. de Feifalik (Vienne, 1860) contient un remaniement plus récent.

2. Éditions de K. A. Hahn (*Gedichte des XII. und XIII. Jahrhunderts*, Quedlinburg, 1840) et de Kochendœrffer (Strasbourg, 1881).

qu'au commandement de Celui qui sera le maître de toute créature. Un arbre gigantesque, chargé de fruits, abaisse ses branches vers les voyageurs et les préserve de la faim; un ange vient même détacher de l'arbre un rameau, qui fleurira dans le paradis. La femme d'un brigand, à qui Joseph et Marie avaient demandé l'hospitalité, baigne l'enfant, et l'eau du bain devient un baume qui guérit les blessures. En Égypte, cent quarante idoles s'écroulent devant Jésus; le roi du pays l'adore, et le proclame devant ses sujets comme le vrai Dieu. Un ange annonce la mort d'Hérode, et la Sainte Famille prépare son retour, sans que l'auteur pense à nous expliquer pourquoi celui devant qui les idoles tombent à dû se dérober à la colère d'un roi. Il ne faut pas appliquer à ces récits une logique trop sévère; l'invraisemblance est leur moindre défaut; on leur pardonne même d'être longs et décousus, pourvu qu'un sentiment réel les anime.

De la naïveté, parfois de la grâce, c'est ce que l'on rencontre chez Conrad et Wernher. Une certaine ferveur enfantine, un ton calme et recueilli, tel est le caractère de l'ancienne légende. Elle ne vise pas à l'éloquence; la haute inspiration lui fait défaut. Il existe cependant un ouvrage du XIIe siècle où la pensée religieuse s'élève jusqu'à des considérations générales sur les destinées de l'humanité : c'est la *Chanson d'Annon*, un des monuments les plus curieux de la littérature allemande au moyen âge.

2. — LA « CHANSON D'ANNON ».

Annon avait été chancelier de l'Empire sous Henri III, et il fut régent pendant la minorité troublée de l'empereur Henri IV. Plus tard, il se retira dans son diocèse, à Cologne, où il mourut en 1075. Il avait montré de la fermeté dans ses luttes contre les adversaires de l'Empire et dans ses démêlés avec les bourgeois de Cologne; mais il s'était fait remarquer surtout par la discipline sévère qu'il avait imposée à son clergé. Il fut canonisé en l'année 1183 : c'est la date approximative de la composition du poème. Peut-être même ce poème remonte-t-il un peu plus haut dans le XIIe siècle, et a-t-il été écrit pour préparer la canonisation de l'évêque. Un manuscrit de la *Chanson d'Annon* fut retrouvé, au XVIIe siècle, par le poète silésien Opitz, qui le publia peu de temps

avant sa mort; le manuscrit a été brûlé avec les papiers du poète [1].

L'évêque Annon est présenté, dans le poème qui porte son nom, comme un des principaux soutiens du christianisme. Il a sa place dans l'économie générale de l'histoire; il est l'un des artisans du plan de Dieu pour le salut des hommes. Pour faire comprendre l'importance de son rôle, l'auteur ne craint pas de remonter jusqu'à l'origine des choses.

Quand le monde commença, — quand la lumière fut et que la parole retentit, — quand, sous la main du Créateur, — la nature prit ses formes variées, — alors Dieu fit deux parts de ses œuvres, — l'une pour le monde visible, — l'autre pour le monde spirituel. — Car il y a deux mondes, — celui où nous vivons, — et celui où vivent les esprits. — En même temps, la sagesse divine — forma une œuvre tenant à la fois des deux mondes : — c'est l'homme, à la fois corps et esprit, — la première des créatures après l'ange. — L'homme est le résumé de la création, — comme l'affirme l'Évangile. — Nous devons nous considérer comme le troisième monde : — ainsi l'enseignaient déjà les Grecs. — Ce fut là le noble apanage d'Adam : — que ne l'a-t-il conservé!

Quand Lucifer se livra au mal, — et qu'Adam transgressa la loi divine, — Dieu fut d'autant plus courroucé — qu'il voyait ses autres créatures suivre leur droit chemin. — Les soleils et les lunes — donnent joyeusement leur lumière; — rien ne dérange la marche des étoiles, — foyers intenses de chaleur et de froid; — le feu monte vers le ciel; — la foudre et les vents prennent leur vol; — le nuage déverse la pluie, — et l'eau coule sur les pentes; — les fleurs parent la terre; — le feuillage couvre la forêt, — et sous son ombre courent les animaux — et chantent les oiseaux : — toute chose observe encore la loi — que Dieu lui donna au premier jour, — excepté les deux créatures — qu'il forma comme les meilleures. — Celles-ci se tournèrent vers ce qui leur était nuisible : — ce fut l'origine de tous les maux [2].

1. *Incerti poetæ rhythmus de Sancto Annone. Martinus Opitius primus ex membrana veteri edidit et animadversionibus illustravit.* Dantisci, 1639. — Bezzenberger, *Mære von Sente Annen*, Quedlinburg, 1848. — **Nouvelle édition** par Max Rœdiger, dans les *Monumenta Germaniæ historica* : *Deutsche Chroniken*, Hanovre, 1895. — Rœdiger place la rédaction du poème entre 1077 et 1081.

2.
« In der werilde anceginna,
« duo liht ward unde stimma,
« duo diu vrône Godis hant
« diu spêhin werch gescuoph sô manigvalt,
« duo deilti Got sîniu werch al in zuei :
« disiu werlt ist daz eine deil,
« daz ander ist geistîn :
« dannini lisit man, daz zwâ werilte sîn,
« diu eine, dâ wir inne birin
« diu ander ist geistîn.

3.

Après ce préambule, le poète rappelle, d'après le prophète Daniel, la succession des grands empires dans l'antiquité. Le dernier, l'empire romain, passe de la maison de César à la dynastie des rois francs, sans sortir de la lignée troyenne. Cologne, l'une des plus florissantes cités de la Germanie, devient une importante métropole du christianisme. Elle a une longue série d'évêques jusqu'à Annon. « Sept d'entre eux furent des saints vénérables; ils « luisent dans le ciel comme la constellation des sept étoiles, et « l'astre d'Annon se distingue entre tous par son vif éclat. » Lorsque Annon est près de mourir, il a une vision du paradis; on lui montre un trône, qui est préparé pour lui; mais il ne peut encore l'occuper, « parce qu'il reste une tache sur son cœur ». Annon comprend ce qui lui reste à faire : il se réconcilie avec ses ennemis.

Lorsqu'il monta vers Dieu, — vers la béatitude éternelle, — il fit, dans son grand courage, — ce que fait l'aigle avec ses petits, — lorsqu'il leur enseigne à prendre leur vol. — L'aigle s'élève avec majesté, — plane sur les hauteurs, — et les aiglons le suivent des yeux. — Annon nous a précédés dans la voie — où nous devons marcher après lui; — il nous a montré ici-bas — comment on vit dans le ciel[1].

Tout ce récit a une large envergure; les faits sont nettement groupés; les transitions sont brusques, mais l'idée générale n'est jamais perdue de vue. Le style a de la fermeté et de l'ampleur; il y a toute apparence que l'auteur était un lettré, formé à l'école des poètes et des historiens anciens [2].

« duo gemengite der wise Godis list
« von den zuein ein werch, daz der mennisch ist,
« der beide ist, corpus unte geist :
« dannin ist her nâ dim engele allermeist.
« alliu gescaft ist an dem mennischun,
« sôiz sagit daz evangelium.
« wir sulin un cir dritten werilde celin,
« sô wir daz die Criechen hôrin redin.
« cen selben êrin wart gescaphin Adâm,
« havit er sich behaltan. »
(*Annolied*, str. II, éd. de Max Rœdiger

1. Strophe XLV.

2. Herder a donné une excellente analyse de l'*Annolied*; il termine par ces mots « Que dites-vous de ce poème? de sa composition, de sa gravité, de son étendue, « de la proportion de ses parties, de sa beauté morale, de la fleur de sa diction? « Si chaque saint avait eu un tel panégyriste, chaque monastère un tel poète, que « nous serions riches et avec quelle ardeur nous vénérerions nos saints! » (*Andenken an einige ältere deutsche Dichter*, *Briefe*, 1793). — La *Chanson d'Annon* a été traduite en français par Eichhoff (*Tableau de la littérature du Nord au moyen âge*, Paris, 1851).

3. — RODOLPHE D'EMS. — POÈTES DIVERS.

Quand l'usage eut prévalu de mettre les légendes pieuses en vers allemands, les poètes chevaleresques les traitèrent à l'envi, et dans leur style. C'est ainsi que Hartmann d'Aue, l'auteur d'*Iwain* et d'*Érec*, l'un des plus agréables conteurs du XIII[e] siècle, avait rimé la légende du pape Grégoire; malheureusement, le sujet contenait des parties qui répugnaient au sens poétique et même au sens moral, et contre lesquelles tout l'art de Hartmann devait échouer.

Un autre poète chevaleresque, plus jeune d'une génération, l'un des écrivains les plus féconds du moyen âge, Rodolphe d'Ems, a dû principalement sa popularité à des récits pieux. Il avait déjà composé plusieurs ouvrages profanes que nous ne connaissons plus, lorsqu'il se tourna vers la poésie sacrée. Sa légende de *Barlaam et Josaphat* est traduite du latin, comme il nous l'apprend lui-même; celle du *Bon Gérard* dérive d'une source inconnue. « J'ai employé, » dit-il au commencement de la première, « les « années précédentes de ma vie à répandre des fables et à tromper « les hommes par des récits mensongers. Aujourd'hui, je vais « conter une histoire pour la consolation des pécheurs; je vais, « avec l'aide de Dieu, la transcrire en allemand. Je souhaite « que ceux qui la liront soient fortifiés dans leur foi, et qu'un « jour Dieu se souvienne de moi, qui ne suis aussi qu'un pauvre « pécheur. » Josaphat est fils d'un roi de l'Inde. Il veut se convertir au christianisme, malgré la volonté de son père; et Dieu envoie le prophète Barlaam pour l'encourager et l'instruire. Le roi, pour convaincre son fils d'erreur, institue une controverse entre les docteurs chrétiens et les plus grands sages du paganisme; mais Josaphat se montre plus zélé et plus savant dans la discussion que les docteurs; il réduit au silence tous les adversaires de la foi. Le roi cède enfin, se convertit lui-même, et dépose sa couronne, qu'il transmet à son fils. Mais Josaphat aime mieux s'occuper de son propre salut que du gouvernement de ses États. Il se retire dans un désert avec son maître Barlaam, et tous deux achèvent leur vie dans le jeûne et la prière [1].

1. Édition de Pfeiffer, Leipzig, 1843. — La légende de Josaphat ou Joasaph n'est autre que celle de Bouddha, qui arriva sans doute dans l'Occident par l'intermédiaire d'une rédaction grecque.

La légende de *Barlaam et Josaphat*, écrite parfois dans un style élégant, pèche surtout par la prolixité. L'histoire du *Bon Gérard* a le même défaut, mais le sujet contient des parties touchantes. L'empereur Otton le Grand, ayant régné longtemps avec justice, demande à Dieu sa récompense dans une prière. Une voix l'avertit de se rendre à Cologne, pour apprendre du bon Gérard comment on gagne le ciel. Gérard raconte, en effet, à l'empereur sa vie, qui n'a été qu'un long sacrifice. Il croit pourtant n'avoir fait que son devoir, et il n'attend son salut que de la miséricorde divine. Otton rentre en lui-même, et fait pénitence [1].

Ces deux récits sont les meilleurs ouvrages de Rodolphe d'Ems. Malgré la déclaration qu'il avait faite dans les premiers vers de *Barlaam et Josaphat*, il revint plus tard aux sujets chevaleresques. Il écrivit encore un poème sur *Guillaume d'Orléans*, mais il ne put terminer ni son *Alexandre*, ni sa *Chronique du Monde*; celle-ci s'arrête au roi Salomon [2]. Le *Guillaume* et l'*Alexandre* ne contiennent de réellement intéressant que deux passages où le poète parle de ses prédécesseurs, et où la critique moderne a trouvé quelques renseignements précieux. Rodolphe d'Ems sentait que la poésie chevaleresque était sur son déclin. « Jamais, » dit-il, « on n'a tant chanté, jamais on n'a tant cousu de rimes. Aucune « époque n'a été plus féconde; mais quel que soit le nombre des « artistes, l'art véritable est abandonné. »

Rodolphe appartenait à une famille puissante, originaire du pays des Grisons, et qui transporta, vers le milieu du XIIIe siècle, son siège principal à Hohenems, dans le Vorarlberg autrichien. Il mourut vers 1250, en Italie, où il avait sans doute accompagné l'empereur Conrad IV. Il avait des connaissances littéraires fort étendues, et peut-être a-t-il contribué à la fondation de la bibliothèque de Hohenems, où l'on a retrouvé un grand nombre d'anciennes poésies et en particulier deux manuscrits du poème des *Nibelungen* : ce serait son plus beau titre de gloire.

On peut citer encore, parmi les légendes rimées qui eurent le plus de succès, une *Vie de la Vierge* d'un moine chartreux appartenant à la seconde moitié du XIIIe siècle, nommé frère

1. Édition de Haupt, Leipzig, 1840. Traduction de Simrock, Francfort, 1817; 2e édit., Stuttgart, 1864. — Les deux ouvrages furent probablement écrits entre les années 1220 et 1230.

2. Lachmann lui attribuait encore une *Guerre de Troie*, sur un passage mal interprété de la *Chronique*. Voir Bæchtold, *Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz*, Frauenfeld, 1892; p. 96-115.

Philippe, ouvrage inférieur pour le talent littéraire à celui de Wernher, et dont l'étendue même dénote déjà un manque d'art : en effet, le récit du frère Philippe embrasse presque toute l'histoire évangélique. Un autre poème religieux du milieu du siècle, le *Saint George* de Reinbot de Turn, qui a des passages pittoresques et d'un style hardi, se complaît trop dans les détails repoussants des scènes de martyre. Reinbot trouva des imitateurs, qui poussèrent encore plus loin que lui la recherche de l'horrible. Il faut borner ici cette étude, qui ne serait plus qu'une sèche énumération. La période suivante nous montrera la poésie légendaire perdant de plus en plus son caractère primitif, et ajoutant aux autres défauts de la littérature chevaleresque ceux qui lui étaient propres, l'invraisemblance des sujets et l'abus du merveilleux.

CHAPITRE VI

POÈMES DIDACTIQUES ET SATIRIQUES

Première manifestation de l'esprit bourgeois. — 1. Le poète Heinrich et le *Winsbecke*; attaques contre la noblesse et le clergé. — 2. L'*Enseignement* de Freidank. — 3. Thomasin de Zirclaire et le Stricker. — 4. Wernher le *Gartenære* et son poème de *Meier Helmbrecht*.

Les deux ordres qui dirigeaient l'État, la noblesse et le clergé, régnaient aussi dans la littérature. La poésie d'aventure appartenait à la noblesse; elle avait son public dans les châteaux; elle était représentée par des chevaliers, ou par des clercs attachés à la personne d'un seigneur. A cette poésie le clergé opposa celle des légendes : ce fut désormais sa part dans la culture nationale. Quant à la classe nombreuse qui remplissait les villes et les hameaux, elle osait à peine mêler sa voix à celle des chanteurs ecclésiastiques ou chevaleresques. Déjà cependant elle annonçait sa présence par quelques poèmes d'un contenu moral et satirique, et elle préludait ainsi à la grande influence qu'elle allait exercer sur la littérature du siècle suivant.

Ce n'est pas à dire que les poèmes didactiques et satiriques du XIII[e] siècle appartiennent exclusivement à la bourgeoisie. Quelques-uns ont pour objet de formuler les préceptes du code chevaleresque, et témoignent des efforts que l'on faisait pour prévenir la décadence des mœurs féodales; d'autres émanent du clergé, et contiennent des enseignements religieux; mais, en somme, dans cette sorte de poèmes, l'esprit laïque domine. On y trouve, à côté de vives attaques contre les classes privilégiées, une austérité morale, également éloignée des raffinements de la courtoisie et des élans mystiques de la poésie légendaire.

1. — LE POÈTE HEINRICH. — LE « WINSBECKE ».

Un des plus anciens poèmes didactiques de l'Allemagne, qui remonte jusqu'au milieu du XIIe siècle, a pour titre *la Pensée de la mort*. L'auteur s'appelle lui-même Heinrich ou Henri, le bon serviteur de Dieu. Cette désignation pourrait faire penser à un ecclésiastique; mais la manière dont le poète Henri parle du clergé ne laisse aucun doute sur son caractère laïque. L'ouvrage est précédé d'une introduction, qui traite *de la Vie commune*, et qui est pour nous la partie principale, parce qu'elle contient un tableau des mœurs du temps, où il est facile de faire la part de l'exagération et de la satire. L'auteur y passe en revue tous les vices auxquels l'homme se laisse entraîner par l'oubli de la mort. Il blâme, chez les dignitaires de l'Église, la cupidité et la mollesse. « Si l'on pouvait, » dit-il, « gagner le ciel en dégustant des « mets délicats, et s'il suffisait, pour y entrer, d'avoir la barbe « bien peignée, le nombre des élus serait plus grand. » Il s'élève contre le luxe des femmes. « Elles s'avancent dans un nuage de « poussière, que leurs longues robes soulèvent derrière elles. La « moindre paysanne a la démarche altière; elle met du fard sur « ses joues; elle porte des chaînes d'or; elle veut aller de pair avec « la dame riche. » Pourquoi attacher tant de prix à une vie qui n'est entourée partout que des images de la mort? Un repentir sincère, conclut l'auteur, vaut mieux que tous les trésors de ce monde [1].

L'ouvrage du poète Henri n'a d'autre but que de préparer l'homme à la mort; un autre poème, du commencement du XIIIe siècle, est au contraire un guide dans la vie. Il contient les conseils d'un père à son fils, et a pour titre le *Winsbecke* : c'est sans doute le nom de l'auteur; mais, dans la suite, ce nom devint une appellation commune pour tous les ouvrages du même genre; on employa même le féminin, *Winsbeckin*, pour désigner un enseignement donné par une mère à sa fille. Le *Winsbecke*, comme un vrai livre populaire, fut recopié et refondu d'âge en âge, et les manuscrits qui nous l'ont transmis présentent de nombreuses variantes. C'est le sentiment honnête, pieux et résigné du peuple qui a trouvé ici son expression et, pour ainsi dire, sa légende. La

1. R. Heinzel, *Heinrich von Melk*, Berlin, 1867.

satire disparaît; le *Winsbecke* ne cherche qu'à faire ressortir le bon côté de toutes choses. Le père qui est mis en scène, arrivé à la fin d'une vie honorable, n'a plus désormais d'autre ambition que de voir son fils entouré, comme lui, d'estime et d'affection. « Par-dessus tout, » lui dit-il, « aime ton Dieu; c'est lui qui sera ton « dernier refuge. La vie de l'homme s'éteint comme la flamme d'un « cierge; quelque riche qu'il ait été, il ne peut emporter dans la « tombe que ce qui est nécessaire pour couvrir sa nudité. Honore « les prêtres; ne considère pas leurs actions, mais écoute leurs « paroles : leurs paroles sont bonnes, lors même que leurs actions « sont mauvaises. Honore les femmes; elles sont la souche sur « laquelle nous avons pris naissance; quand Dieu créa les anges « pour le ciel, il nous donna les femmes, pour qu'elles fussent des « anges sur la terre. » Certains conseils s'adressent de préférence à la noblesse : « La haute naissance, » dit le *Winsbecke*, « n'a de prix « que si elle est unie à la vertu : j'aime mieux avoir pour ami un « homme de basse origine qui mène une vie honorable, qu'un sei- « gneur sans honneur. Cherche la richesse, mais qu'elle ne captive « pas ton cœur, et qu'elle n'amollisse pas ton courage! Achève ce « que tu as commencé : autrement tu ressembleras à l'oiseau qui « quitte trop tôt son nid, et qui devient le jouet des petits enfants. « Mais aussi, n'entreprends rien qui passe tes forces. Écoute les « conseils qu'on te donne; et, de deux conseils, choisis le meilleur. » Un jeune homme, chevalier ou artisan, formé à pareille école, ne peut mener qu'une vie active. C'est donc une conclusion apocryphe qui nous montre le père et le fils retirés du monde, après avoir consacré leurs biens à une fondation pieuse : œuvre d'un clerc, qui écrivait peut-être dans des vues intéressées, et qui, en tout cas, ne comprenait pas l'esprit du poème [1].

2. — FREIDANK.

Après le paisible *Winsbecke*, voici un ouvrage d'un ton plus agressif. Il a pour titre *Bescheidenheit*, ce qui, dans la vieille langue, veut dire *Enseignement*; on pourrait traduire : le Livre de la Sagesse. C'est un recueil de maximes, de proverbes, d'épigrammes, même de fables et d'énigmes, disposés par groupes, et

1. Haupt, *Der Winsbecke und die Winsbeckin*, Leipzig, 1845.

touchant aux questions les plus variées de la morale, de la politique, de la religion. L'auteur, ou l'ordonnateur du recueil, s'appelle Freidank, que ce soit son vrai nom, ou un nom d'emprunt, qui, dans ce cas, se traduirait par « libre penseur ». Il est fort possible qu'il ait voulu garder l'anonyme, car il parle quelque part du danger auquel on s'expose en disant la vérité, surtout aux grands. Si son intention était de rester inconnu, il y a pleinement réussi. Comme il est appelé tour à tour *herr* ou *meister*, on ne sait même pas avec certitude s'il était de naissance noble ou bourgeoise. Wilhelm Grimm, se fondant sur des analogies de pensée et de style, a pensé qu'on pourrait l'identifier avec Walther de la Vogelweide; mais c'est là une pure hypothèse. Rodolphe d'Ems, le jugeant simplement comme poète, le compte parmi les plus illustres. Son ouvrage était très répandu; c'était un de ces livres populaires qui se renouvellent d'âge en âge, en suivant les changements de la langue. Le texte publié par Wilhelm Grimm était déjà un remaniement[1]; il fut mis en bas-allemand, et Sébastien Brandt en fit encore une édition en 1508.

Ce qui ne laisse aucun doute, c'est l'inspiration toute bourgeoise du livre. « Les princes, » dit Freidank, « ont conquis par « force la terre et l'eau, la forêt et la plaine; ils prétendent même « que les animaux sauvages sont leur propriété; un jour peut-être « ils nous prendront l'air, qui appartient à tous. S'ils pouvaient « mettre un droit sur le soleil, sur le vent et sur la pluie, ils nous « les feraient acheter. Qu'ils songent donc qu'ils ont même vermine « que le pauvre [2]! Si un moucheron peut les tourmenter, n'est-ce « pas un souffle que leur pouvoir? Si la fortune de chaque homme « était mesurée selon son esprit, que de seigneurs seraient valets! « que de valets seraient les égaux de leurs maîtres [3]! »

1. W. Grimm, *Vridankes Bescheidenheit*, Gœttingue, 1834; 2e éd., 1860; — *Ueber Freidank*, Berlin, 1850; avec deux suppléments, Gœttinguo, 1852 et 1855. — A consulter : Franz Pfeiffer, *Freie Forschung*, Vienne, 1867; — H. Paul, *Ueber die ursprüngliche Anordnung von Freidanks Bescheidenheit*, Leipzig, 1870. — Éd. de Bezzenberger, Halle, 1872; de Sandvoss, Berlin, 1877. — Traduction de Simrock, Stuttgart, 1867.

2. Bonnet de pauvre et royal diadème
Ont leur vermine : un dieu fit cette loi. (*Béranger.*)

3. « Die fürsten twingent mit gewalt
« velt, stein, wazzer unde walt,
« dar zuo wilt unde zam :
« dem lufte tætens gerne alsam;
« der muoz uns noch gemeine sîn.
« möhtens uns der sunnen schîn

Freidank ne ménage pas plus le clergé que la noblesse ; même l'autorité suprême de l'Église n'est pas à l'abri de ses traits : « On « n'a jamais vu à Rome les filets avec lesquels saint Pierre prenait « les poissons. Les filets romains servent à pêcher l'or et l'argent, « que saint Pierre ne connaissait pas, et même à enlacer les villes « et les châteaux... Dieu confia ses brebis à saint Pierre pour les « garder et non pour les tondre... La cour de Rome ne désire rien « tant que de voir le monde plein de trouble. Peu lui importe « par qui la brebis est tondue, pourvu que la laine lui revienne. « Et quand la brebis est dépouillée, on la méprise, en attendant « que la laine lui repousse... Ce serait la mort de l'Empire, si « Rome était située en Allemagne [1]. »

Les maux et les abus dont le poète est témoin ne laissent pas que de l'inquiéter dans sa foi. Il demande, dans un passage, pourquoi le démon peut faire impunément son œuvre sur la terre, et pourquoi le nombre des élus est si petit; et il ajoute : « Qui veut savoir cela, veut trop savoir ; le plus sûr est d'observer « les commandements de Dieu. » Il termine par une prière, où il souhaite, pour lui et pour ses lecteurs, « un cœur pur de toute « pensée mauvaise ».

3. — THOMASIN DE ZIRCLAIRE. — LE STRICKER.

Freidank représente avec le plus d'éclat et de dignité la poésie satirique de l'Allemagne au moyen âge. On ne retrouve la même élévation de pensée et de style ni dans *l'Hôte italien* de Thomasin

« verbieten, wint ouch unde regen,
« man müese in zins mit golde wegen.
« si solten dâ bî bilde nemen,
« daz fliegen, mücken, flœhe, bremen
« si müent als einen armen man,
« der nie lant noch schatz gewan.
« ir hêrschaft dunket mich ein wint,
« sît bœse vürme ir meister sint.
« mich dunket, solte ein ieglich man
« guot nâch sînem muote hân,
« sô würde manic hêrre kneht,
« manc kneht gewünne hêrren reht *. »

(76, 5. *Von künegen und fürsten*, 2ᵉ éd. de W. Grimm.)

* Beaumarchais dira plus tard : « Aux vertus qu'on exige dans un domestique, connaissez-vous « beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ? »

1. 152, 16 : 153, 9 ; *Von Rôme*. — Les titres ont été ajoutés par Grimm.

de Zirclaire[1] ni dans les divers poèmes du Stricker. Thomasin, issu d'une illustre famille du Frioul, et qui prit part aux expéditions de l'empereur Otton IV en Italie, nous apprend qu'il écrivit d'abord, dans sa jeunesse, un ouvrage sur les mœurs chevaleresques, en italien. Il avait trente ans lorsqu'il commença son poème allemand, dont la date probable est 1216, et qu'il termina, dit-il, dans l'espace de dix mois. Il avoue que la langue allemande ne lui est pas familière. Aussi, son style est souvent embarrassé et sa versification incorrecte. Thomasin est un esprit sage et modéré, mais imbu de tous les préjugés de son temps et de sa race. Il se laisse aller à des plaisanteries malséantes sur les tortures qu'on infligeait aux hérétiques. Il reconnaît que tous les hommes sont enfants du même Dieu, mais il déclare aussi qu'un manant ne vaudra jamais un seigneur. Il blâme les invectives de son contemporain Walter de la Vogelweide contre le clergé et la noblesse, tout en signalant lui-même le relâchement des mœurs dans les hautes classes. En somme, Thomasin de Zirclaire, malgré les éloges que lui donne Gervinus, n'est ni un grand écrivain ni un profond penseur.

Le Stricker est plus fécond que Thomasin, et l'on trouve çà et là, dans les nombreux ouvrages qu'il a composés, des pages d'un style agréable. Il a écrit des fables, ou, comme on disait, des *exemples*, dont il trouvait le sujet dans des manuscrits français ou dans la tradition populaire. Il a repris aussi l'ancienne *Chanson de Roland*, qui avait été traduite au siècle précédent par le curé Conrad. Ses poèmes satiriques dénotent un esprit vif et mordant. Dans la *Plainte*, où il passe en revue la société de son temps, il déplore non seulement le relâchement des mœurs, mais aussi la décadence de l'art. Le *Curé Amis* est celui de ses ouvrages qui a laissé le plus de traces dans la littérature allemande; bien des traits ont passé de là dans ces livres populaires dont le succès a duré jusqu'au XVIIIe siècle. La satire du Stricker a parfois d'autant plus de portée qu'elle s'exprime sur un ton de naïveté et de bonhomie. Il était originaire de l'Autriche; son contemporain Rodolphe d'Ems loue son talent de narrateur; l'ancienne forme de son nom (*Strichære*, ou, en allemand moderne, *Streicher*) semble indiquer un chanteur ambulant[2].

1. Le nom latin est *Zirclaria*, la forme allemande est tour à tour *Zerclar*, *Zerclære* et *Zirclere*. — **Édition** de H. Rückert : *Der wälsche Gast*, Quedlinburg, 1852.
2. **Éditions**. — K. A. Hahn, *Kleinere Gedichte von dem Stricker*, Quedlinburg, 1839.

4. — WERNHER LE « GARTENÆRE ».

On a pu remarquer que le trait dominant des poèmes didactiques que nous venons d'analyser est un esprit d'opposition contre la chevalerie. Cette opposition s'enhardit de plus en plus, à mesure qu'on avance dans le XIIIe siècle; elle forme le fond du poème de *Meier Helmbrecht*, ou du Fermier Helmbrecht [1]. L'auteur, qui s'appelle Wernher *der Gartenære*, ou le Jardinier, écrivait vers le milieu du siècle. Sa vie est inconnue; on sait seulement qu'il était chanteur ambulant, et qu'il faisait profession de réciter publiquement ses vers et ceux d'autres poètes. Il déclare, au début de son ouvrage, qu'il n'imitera pas ceux de ses confrères qui se plaisent dans des récits fictifs d'aventures galantes ou guerrières, mais qu'il ne dira que ce qu'il a vu de ses yeux. Il ne faudrait pas croire, d'après cela, que Wernher ne tire pas aussi de son imagination les plus heureux développements de son histoire; mais du moins il ne sort jamais de la réalité, et la fiction, chez lui, ne nuit pas à la stricte vérité des caractères et des situations. Si l'on ajoute une certaine concision de style, où le mot frappant arrive à propos, on se représentera le poète Wernher avec un ensemble de qualités qui le distinguent avantageusement parmi les rimeurs de son temps.

Helmbrecht est un paysan qui rougit de son origine, et qui est tout disposé à se croire le fils d'un chevalier. A peine arrivé à l'âge de jeunesse, il aspire à sortir de la condition obscure où le sort l'a fait naître. Sourd aux remontrances de son père, il quitte son village, après s'être procuré des vêtements magnifiques, qui devront l'aider à faire figure dans le monde. Le ton héroï-comique, dans lequel sont écrites les meilleures parties du poème, s'annonce d'abord dans la description du costume de Helmbrecht : « La toque était artistement travaillée. Le haut était « orné de broderies de soie, figurant des scènes variées : on y « voyait des oiseaux de toute sorte; ils étaient si bien imités,

— Lambel, *Erzählungen und Schwänke*, Leipzig, 1872. — On peut considérer comme une imitation du *Curé Amis* le *Curé du Kalenberg*, qui paraît avoir été composé à la fin du XIVe siècle, et dont l'auteur s'appelle Philippe Frankfurter; mais ici la plaisanterie est tout à fait grossière, et l'immoralité s'étale effrontément.

1. Éditions de Lambel (*Erzählungen und Schwänke*, Leipzig, 1872) et de Keinz (*Meier Helmbrecht und seine Heimat*, Munich, 1865; 2e éd., Leipzig, 1887).

« qu'on aurait dit qu'ils venaient de prendre leur vol dans la forêt « du Spessart. Au-dessus de l'oreille droite étaient représentés « l'enlèvement d'Hélène, le siège et l'incendie de Troie, et la fuite « d'Énée; à gauche, l'empereur Charles, avec Roland, Turpin et « Olivier, comme ils chassent les Sarrasins de la Provence et de « la Galice. Derrière, on apercevait les fils d'Attila et Théodoric « de Vérone, tués par l'audacieux Witich à l'assaut de Ravenne. « De l'oreille droite à l'oreille gauche s'étendait, par devant, une « guirlande de soie, sur laquelle étaient figurés des danseurs; il « y avait toujours un chevalier entre deux dames, et il les tenait « par la main, comme c'est l'usage dans les danses. De même, « chaque page était placé entre deux jeunes filles, et des musi- « ciens se tenaient à côté d'eux. La toque avait été faite par une « belle religieuse, échappée de son couvent, à qui la sœur d'Helm- « brecht avait donné comme récompense une vache, et la mère « des œufs et du fromage. »

Le reste du costume est à l'avenant. La mère de Helmbrecht encourageait par sa faiblesse les défauts de son fils; elle avait vendu, pour l'équiper, une partie de sa basse-cour. Le jeune homme se met en campagne; il offre ses services à un seigneur, et, après avoir passé une année à guerroyer, il revient chez ses parents. Son éducation est déjà presque faite; il affecte de parler les langues étrangères, et, parmi ces langues, l'auteur nomme le latin, le français, le bohême et le bas-allemand. Une conversation s'engage entre son père et lui sur les mœurs de la noblesse et les règles de la courtoisie. « Autrefois, » dit le père, « la vie des chevaliers se passait à servir les dames et à se battre « dans les tournois; on écoutait les chants d'un ménestrel; on se « faisait lire l'histoire du duc Ernest. — Aujourd'hui, » répond Helmbrecht, « on aime à boire; la courtoisie consiste à savoir « mentir; on passe pour adroit quand on a terni l'honneur du « voisin; la décence n'est plus parmi les chevaliers ni parmi les « dames; l'honnêteté est méprisée. » Helmbrecht adopte franchement les principes de la chevalerie nouvelle, et il s'occupe de les mettre en pratique; mais il oublie que, suivant les personnes, les choses changent de nom. Ses exploits chevaleresques sont considérés comme des brigandages, et ce qui aurait couvert de gloire un seigneur de naissance conduit Helmbrecht au gibet. « S'il y a encore de par le monde, » conclut l'auteur, « des enfants « qui méprisent les avis de leurs pères, qu'ils soient avertis! »

Le récit de Wernher cache sous des dehors plaisants une pensée satirique d'une grande portée. Son ironie ne semble dirigée que contre les fils de paysans qu'une ambition ridicule poussait hors de leur sphère; mais elle atteignait en réalité les hautes classes. La chevalerie s'était déjà attiré la haine de ses nombreuses victimes; sa dépravation la couvrit bientôt de mépris. Elle tomba, le jour où elle perdit son prestige devant le peuple; et dès lors l'idéal dont elle s'était inspirée, et qu'elle avait fait admirer à tous, ne fut plus qu'un objet de parodie.

CHAPITRE VII

LA POÉSIE LYRIQUE

Fécondité de la poésie lyrique; ses formes principales. — 1. Dietmar d'Ast; simplicité du style et de la versification. Kürenberg. — 2. Progrès de la versification; Frédéric de Hausen; l'empereur Henri VI; Henri de Morungen. La poésie *courtoise* de Reimar le Vieux. — 3. Walther de la Vogelweide; variété et personnalité de son génie. — 4. Otton de Botenlauben et Christian de Hamle; la courtoisie changée en préciosité. La pastorale de Nithart. — 5. Légendes sur les Minnesinger; le Tannhæuser; *la Lutte des Chanteurs à la Wartbourg*.

Dans les différents genres que nous venons de parcourir qu'est-ce qui appartient en propre à l'Allemagne? Nous avons vu que les poèmes chevaleresques sont, d'une manière générale, empruntés à la France; les légendes pieuses le sont en grande partie, quand elles ne sont pas traduites du latin. Ce qui constitue le fonds primitif et original du génie allemand, c'est d'abord l'ancienne épopée, qui a pu se modifier au contact du christianisme, mais qui n'a jamais été entièrement séparée de la tradition populaire; c'est ensuite la poésie satirique et didactique, qui dépend essentiellement de l'état d'une société et des circonstances de la vie extérieure. Il faut y ajouter maintenant la poésie lyrique, qui est, elle aussi, un enfant du jour, expression directe de ce qui agite continuellement le cœur de l'homme.

Le lyrisme a de tout temps débordé dans la littérature allemande, et le moyen âge n'a pas connu moins de deux cents Minnesinger. Quelque nombreux que soient ces poètes, et quoiqu'ils s'échelonnent sur un assez long espace de temps, ils ne sortent pas, en général, de certaines formes consacrées. Ce qu'ils

nous ont laissé, ce sont ou des Chants de message (*Botenlieder*), missives poétiques du chevalier à sa dame, ou des Dialogues (*Wechselgesänge*), chantés alternativement strophe par strophe, ou des airs de danse (*Tanzlieder*), ou des chants du guetteur (*Tagweisen, Wächterlieder*), qui annonçaient le lever du jour et le départ du chevalier, ou enfin, plus rarement, des maximes et des lais (*Sprüche, Leiche*) d'un contenu moral et religieux[1].

Au reste, les chants lyriques des Minnesinger s'inspirent des mêmes sentiments de courtoisie qui animent leurs longs poèmes. Peut-être même le ton galant domine-t-il encore plus dans ces petites pièces qui reflètent directement la vie des cours et des châteaux. Le style, d'abord simple et rude, prend peu à peu, à mesure que les genres se fixent, de la souplesse et de l'éclat; la versification devient de plus en plus savante. L'influence des troubadours se fait sentir de bonne heure, sinon sur le fond, du moins sur la forme[2]. Pour le fond, le culte idéal de la femme est la note dominante. Ce qui inspire le Minnesinger, ce n'est ni la passion ni le plaisir, c'est le *penser* amoureux. Sa chanson est un hommage discret quand la dame est présente, un souvenir légèrement ému quand elle est éloignée. Il la remercie d'une faveur reçue, lui reproche un accueil trop froid; mais il se renferme toujours dans les termes les plus généraux. S'il s'interrogeait lui-même, s'il se rendait bien compte de ce qu'il éprouve

1. **Éditions.** — L'édition la plus complète des Minnesinger est celle de Von der Hagen : *Minnesinger, Deutsche Liederdichter des XII., XIII. und XIV. Jahrhunderts*; quatre parties; Leipzig, 1838. Les deux premières parties contiennent la collection que, sur un vague témoignage du poète Hadlaub, on a souvent attribuée au Zurichois Manesse; la troisième, la collection du manuscrit d'Iéna, et des poésies empruntées à d'autres manuscrits, notamment à ceux de Heidelberg et de Weingarten; la quatrième partie contient les biographies des poètes. Les manuscrits de Weingarten et de Heidelberg ont été publiés séparément par Franz Pfeiffer : *Die Weingartner Liederhandschrift*, Stuttgart, 1843; *Die alte Heidelberger Liederhandschrift*, Stuttgart, 1844. — Le manuscrit dit « de Manesse », après avoir longtemps appartenu à la Bibliothèque Nationale de Paris, est retourné, en 1871, à Heildelberg, où il se trouvait avant la guerre de Trente Ans. Le manuscrit de l'ancien couvent des bénédictins de Weingarten se trouve, depuis 1810, dans la bibliothèque des rois de Wurtemberg. — Lachmann et Haupt ont donné une édition critique des Minnesinger antérieurs à Walter de la Vogelweide (*Des Minnesangs Frühling*, Leipzig, 1857; 2e éd., 1888). — Bartsch a publié un choix de poésies des Minnesinger (*Deutsche Liederdichter des XII. bis XIV. Jahrhunderts*, Leipzig, 1864; 3e éd., 1893) et un recueil des Minnesinger suisses (*Schweizer Minnesänger*, Frauenfeld, 1886). — **Traductions** en allemand moderne de Tieck (*Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*, Berlin, 1803) et de Simrock (*Lieder der Minnesinger*, Elberfeld, 1858).

2. Sur les rapports les Minnesinger avec les Troubadours, voir Anton E. Schœnbach, *Die Anfänge des deutschen Minnesanges*, Graz, 1898.

et de ce qu'il exprime, il s'apercevrait sans peine qu'il s'adresse, en réalité, à une figure vague et impersonnelle, et que sa poésie est surtout un jeu de l'imagination. Souvent il n'est que l'interprète d'un autre, d'un seigneur qui le protège, ou d'un ami moins expert que lui dans l'art des rimes. Ce qui manque, c'est l'individualité, c'est-à-dire la chaleur et la vie.

1. — DIETMAR D'AST. — KÜRENBERG.

Un des premiers noms que l'on rencontre en suivant la longue liste des Minnesinger, est celui de Dietmar d'Ast. Il vivait au milieu du XIIe siècle; on le croit originaire de l'Autriche. Ses poésies sont fort courtes; elles se bornent à l'expression naïve d'un sentiment, à une image rapidement esquissée. La phrase, toute simple qu'elle est, a parfois un tour gracieux. La rime n'est pas encore dégagée de l'assonance. Voici, comme exemple, une chanson de Dietmar, une de ces *Tagweisen*, l'un des genres habituels des Minnesinger :

« Dors-tu, mon bel ami? Déjà l'oiseau qui se balance sur la branche « annonce le jour. » — « Je sommeillais doucement : pourquoi m'ap- « pelles-tu, enfant? Amour sans peine n'existe pas; mais ce que tu com- « manderas, je le ferai. » — La dame se prit à pleurer : « Ton coursier « t'attend; tu me laisses seule. Quand reviendras-tu? Toute joie, avec « toi, s'en va [1]. »

Kürenberg appartient, comme Dietmar d'Ast, au milieu du XIIe siècle, et il était probablement Autrichien comme lui; mais on ne sait rien de précis sur sa vie. On a de Kürenberg quelques

1. « Slâfst du, friedel ziere?
« wan weckt uns leider schiere
« ein vogellîn sô wol getân,
« daz ist der linden an daz zwî gegân. —

« Ich was vil sanfte entslâfen,
« nu ruofestu, kint, wâfen!
« lieb âne leit mac niht gesîn.
« swaz du gebiutst, daz leiste ich, friwendîn. —

« Diu fruwe begunde weinen :
« Du rîtst und lâst mich eine;
« wenn wilt du wider her zuo mir?
« owê, du fuorst mîn fröude samet dir. »
(Éd. de K. Bartsch.)

strophes de quatre vers, semblables aux strophes des *Nibelungen*, mais d'une versification moins parfaite et d'une construction moins régulière. Chez lui, comme chez Dietmar d'Ast, la rime alterne encore avec l'assonance. Des critiques modernes ont supposé qu'il pouvait être l'auteur des *Nibelungen*; mais la forme de ses poésies prouve seulement que l'ancien chant lyrique était dans des rapports étroits avec le poème héroïque. Kürenberg déroule souvent en quelques vers une petite scène dramatique. Voici deux strophes de lui; la première est dite par une dame, la seconde contient la réponse du chevalier :

« J'ai le cœur oppressé, et je répands des larmes; — car il faut que « je me sépare de mon compagnon. — Des menteurs en sont la cause : « que Dieu les afflige! — Celui qui nous unirait l'un à l'autre me ren- « drait heureuse. » —

« L'étoile du soir se couvre d'un voile : — fais comme elle, ma bien- « aimée. Quand tu me verras, — laisse errer ton regard sur un autre « homme; — et personne ne saura ce qui se passe entre nous [1]. »

2. — FRÉDÉRIC DE HAUSEN. — L'EMPEREUR HENRI VI. HENRI DE MORUNGEN. — REIMAR LE VIEUX.

A mesure qu'on avance dans le XIIe siècle, la prosodie des Minnesinger se perfectionne. Dans Frédéric de Hausen, la strophe est déjà plus compliquée; il connaît et il imite l'octave italienne; il évite l'assonance. Frédéric de Hausen était probablement originaire des contrées du Rhin. Il accompagna l'empereur Frédéric Barberousse en Italie. Il prit part à la croisade de 1189, et y trouva la mort. Lancé à la poursuite des Turcs, il tomba en voulant franchir un fossé, et il fut écrasé sous son cheval. Une chronique rapporte que l'armée fut tellement affligée de sa mort, qu'elle interrompit le combat pour le pleurer. Ses poésies furent écrites en partie pendant ses courses lointaines; voici une strophe,

1. « Ez gât mir vonme herzen, daz ich geweine.
« ich und mîn geselle muozen uns scheiden.
« daz machent lugenâre : Got der gebe in leit!
« der uns zwei versuonde vil wol, des wâre ich gemeit. —

« Der tunkele sterne, sich, der birget sich.
« als tuo du, frouwe schône : sô du sehest mich,
« sô lâ du dîniu ougen gên an einen andern man :
« sone weiz doch lutzel ieman, wiez under uns zwein ist getân. »

qui est consacrée au souvenir de sa dame, après qu'il a passé les Alpes :

Je croyais autrefois lui être bien étranger, — et maintenant je voudrais vivre près d'elle. — Je sens maintenant — combien l'éloignement fait souffrir, — et combien mon cœur est fidèle. — Si je pouvais retourner vers le Rhin, — j'y entendrais sans doute une parole — que, malheureusement, je n'ai jamais pu entendre — depuis que j'ai franchi les monts[1].

Le fils de Frédéric Ier, l'empereur Henri VI, a laissé quelques strophes, qui forment le plus étrange contraste avec son caractère et sa vie. C'est sur son ordre que Richard Cœur-de-Lion, revenant de Terre-Sainte, fut retenu en Allemagne. A l'exemple de son père, il essaya de soumettre l'Italie; mais il voulut lui imposer un joug encore plus rigoureux. Il ensanglanta la Sicile. On soupçonne qu'il mourut de mort violente. Quel rôle la poésie a-t-elle pu jouer dans un tel règne? Mais toute l'histoire du moyen âge n'est-elle pas pleine de contrastes? La courtoisie n'avait pas pénétré assez profondément dans les âmes pour adoucir les mœurs barbares. C'était, avant tout, une forme de langage et une convention de société. Henri VI connut, tout jeune, et avant qu'il fût empereur, des chanteurs de toute nation, qui formaient la cour de son père; et, vivant au milieu d'eux, il se sentit poète à ses heures. Voici une pièce qu'il composa pour sa dame, au milieu de ses expéditions guerrières :

Je salue par mon chant ma bien-aimée, — que je ne veux pas perdre, et que je ne peux pas fuir. — Depuis le temps où je pouvais la saluer de vive voix, — de longs jours, hélas, se sont passés. — Je souhaite que toute personne qui chantera ces vers — devant celle dont l'absence me fait souffrir, — que ce soit un chevalier ou une dame, lui offre l'hommage de ma foi.

1. « Ich wânde ir ê vil verre sin,
« dâ ich nu vil nâhe wâre.
« alrêrste hât daz herze min
« von der fremde grôze swâre.
« ez tût wol sine trouwe schin.
« wâre ich iender umb den Rin,
« sô friesche ich lihte ein ander mâre,
« des ich doch leider nie vernam,
« sit daz ich uber die berge kam. »

La strophe des Minnesinger, une fois constituée, se compose de trois parties. Les deux premières ont même rythme et mêmes rimes. La troisième, qui forme une sorte de conclusion, a un rythme différent et le plus souvent des rimes différentes. C'est la forme poétique des Troubadours et des Trouvères.

Les États et les provinces m'appartiennent, — aussi longtemps que je demeure chez ma bien-aimée. — Mais dès que je suis séparé d'elle, — c'en est fait de ma fortune et de ma puissance; — un cuisant regret forme toute ma richesse. Aussi ma joie augmente et diminue tour à tour, — et les alternatives où me jette son amour dureront, je crois, jusqu'à ma mort.

Je nourris pour elle un amour tendre et profond, — et, sans faillir, je la porte en tout temps — dans mon cœur et dans ma pensée, — non sans me plaindre de ses rigueurs. — Car comment récompense-t-elle ma fidélité? — Mais la moindre de ses faveurs m'est si douce, — que je renoncerais à ma couronne plutôt que de renoncer à elle.

Oui, on aurait tort d'en douter, — je pourrais vivre des jours heureux — sans porter ma couronne, — mais non sans l'amour de ma dame. — Que serais-je sans elle? — Je ne pourrais plus saluer d'un cœur joyeux ni les dames ni les chevaliers; — car toute joie serait bannie de ma vie [1].

Un poète postérieur d'une vingtaine d'années, Henri de Morungen, retourne la pensée de l'empereur Henri VI, et s'écrie à son tour : « Sans porter la couronne, sans régner sur le « monde, je me sens l'égal d'un empereur : c'est dans mon cœur « que réside mon empire; je le dois à celle dont je suis aimé. » Ainsi, dans ce vaste concert de la poésie chevaleresque, rois et seigneurs, souverains et sujets se rencontraient dans un même sentiment, dont l'expression variait seulement selon la personne du poète. Henri de Morungen composa son épitaphe : « Je veux « qu'on écrive, » dit-il, « sur la pierre de mon tombeau, que j'ai « aimé une dame et qu'elle ne m'a pas été assez reconnaissante. « Le passant lira quelle a été ma peine, et ma dame verra qu'elle « a eu des torts envers son ami, pendant qu'il était en vie. »

Des chevaliers comme Henri de Morungen, des princes comme Henri VI, étaient poètes par occasion. Pour leur contemporain Reimar, la poésie était, au contraire, l'occupation de sa vie; il paraît même avoir eu, dans son temps, l'importance d'un chef d'école. On l'appelle Reimar le Vieux, pour le distinguer de Reimar de Zweter, qui appartient à la période suivante. Gotfrit de Strasbourg le juge digne de « porter la bannière des rossignols »,

1. « Ich grueze mit gesange die suezen,
« die ich vermiden niht wil noch enmag.
« das ich si von munde rehte mohte gruezen,
« ach laides, des ist vil manig tag.
« swer nu disiu liet singe vor ir,
« der ich sô gar unsenfteclich enbir,
« es si wîp oder man, der habe si gegruezet von mir.... »
(Éd. de Fr. Pfeiffer, *Die Weingartner Liederhandschrift*.)

c'est-à-dire des chanteurs lyriques, et il compare sa langue à celle d'Orphée[1]. Reimar était, selon toute apparence, originaire de l'Alsace; il vécut longtemps à la cour d'Autriche, et il accompagna le duc Léopold à la croisade. Une de ses meilleures poésies est celle qu'il a consacrée à la mort de son protecteur; il la mit dans la bouche d'une dame, qui semble ainsi se faire l'interprète de toute la société courtoise pour louer la grâce chevaleresque du noble seigneur. Reimar fit pour le chant lyrique ce que Veldeke fit, à la même époque, pour les longs poèmes; et sa réforme, comme celle de Veldeke, porta surtout sur la forme. Il a une langue harmonieuse, un peu fluide; c'est vraiment, pour reprendre le mot de Gotfrit de Strasbourg, une modulation de rossignol. Son plus illustre disciple fut Walther de la Vogelweide; il paraît même n'avoir pas vu sans jalousie son jeune rival s'élever à côté de lui. Walther dit, dans une strophe où il déplore sa mort : « Vraiment, Reimar, je pleure ta perte, « beaucoup plus que tu ne pleurerais la mienne, si j'étais mort « et toi vivant. Je le dirai franchement : ce n'est pas toi que je « regrette, mais ton art, qui désormais ne nous charmera plus. »

3. — WALTHER DE LA VOGELWEIDE

Walther de la Vogelweide mérite une place à part dans le groupe des Minnesinger, non seulement par la supériorité du talent, mais par tout le caractère de sa poésie. Le premier, presque le seul parmi ces poètes, il a su étendre le cercle de la courtoisie banale. Les fêtes brillantes, la beauté des dames, l'éclat du printemps, rien de tout cela ne le laisse froid. Mais il se préoccupe aussi des intérêts de l'Allemagne et de son influence au dehors; il suit d'un œil inquiet la rivalité des seigneurs, les empiétements du clergé, tout ce qui compromet la sécurité de l'Empire. Il y a dans ce chanteur ambulant, presque toujours à la recherche d'un gîte, un cœur de patriote. Même la poésie courtoise, dans le sens étroit du mot, prend chez lui un accent plus personnel. Le mince recueil de ce qui nous est parvenu de lui donne une idée assez complète des sentiments divers qui pouvaient agiter l'âme d'un Allemand du XIII[e] siècle. La réflexion

1. Il est vraisemblable que « le poète de Haguenau » dont il est question dans le *Tristan* (v. 4777) n'est autre que Reimar.

y tient autant de place que l'imagination; les sentences alternent avec les chants lyriques. La langue de Walther est appropriée à son genre de poésie; elle est plus concise que celle de ses prédécesseurs immédiats. Jusqu'ici, les Minnesinger cherchaient à développer la phrase poétique, à lui donner de l'ampleur et de l'harmonie; Walther semble vouloir, au contraire, la serrer dans un moule plus étroit. Il revient, à certains égards, à la simplicité du chant épique, et, d'un autre côté, il prépare la poésie populaire, le *Volkslied*, qui prendra son essor vers la fin du moyen âge[1].

On a cherché son lieu de naissance tour à tour en Autriche, en Souabe, en Franconie, et dans le canton de Thurgovie en Suisse. C'est le Tyrol qui réunit aujourd'hui le plus de suffrages. Il existait, au XIIIe siècle, dans la vallée de l'Eisak, sur le versant méridional du Brenner, un petit domaine, ou une ferme, qui portait le nom de Vogelweide, et qui payait aux ducs de Tyrol une redevance annuelle de trois livres[2]. La ferme a disparu; le nom est resté à une forêt. Ce qui est certain, c'est que Walther, quelque pauvre qu'il fût, était de naissance noble. Il apprit l'art du chant à la cour d'Autriche, où il passa les plus belles années de sa jeunesse. Mais le duc Frédéric, son protecteur, mourut en 1198, et l'empereur Henri VI, poète lui-même, venait de le précéder dans la tombe. Ce fut sans doute alors que Walther commença ses courses vagabondes, qui, selon une de ses poésies, le menèrent jusqu'à l'Elbe et au Rhin. Il s'arrêta dans la demeure hospitalière du landgrave Hermann de Thuringe; il se pressa, lui aussi, dans la foule des invités. « Je m'y suis poussé, » dit-il, « aussi bien que j'ai pu. Un convoi part, un autre arrive, le jour, « la nuit : on s'étonne seulement qu'un homme puisse faire « entendre sa voix. Aussi, le landgrave est si généreux, qu'il « dépense tout son avoir avec ses hôtes, nobles seigneurs, il est « vrai, et dignes de toute considération. J'ai été témoin de son « magnifique train de vie. Quand la mesure de bon vin vaudrait

1. **Éditions** de Lachmann (5e, revue par Müllenhoff, Berlin, 1875), de Pfeiffer (3e, revue par Bartsch, Leipzig, 1870), de H. Paul (Halle, 1882) et de Wilmanns (Halle, 1883). — **Traduction** en allemand moderne de Simrock (6e édit., Leipzig, 1876). — **A consulter** : Wilmanns, *Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide*, Bonn, 1882; — A. E. Schœnbach, *Walther von der Vogelweide* (dans la collection : *Geisteshelden*, Berlin); — K. Burdach, *Walther von der Vogelweide, Philologische und historische Forschungen*, Leipzig, 1900; — A. Lange, *Un trouvère allemand*, Paris, 1879.

2. Voir l'introduction de l'édition de Pfeiffer. — Le mot *Vogelweide* désigne soit un lieu où l'on entretient des oiseaux, soit un lieu où les oiseaux se rassemblent; littéralement, la *Pâture-aux-oiseaux*.

« mille livres, jamais cependant, chez lui, la coupe d'un chevalier « ne serait trouvée vide. »

Ce qu'on connaît le mieux de la vie de Walther, c'est la part qu'il prit aux événements politiques de son temps. Il était attaché aux empereurs, non par reconnaissance pour les maigres dons qu'il en recevait, mais par un patriotisme éclairé, dont le témoignage éclate dans ses pièces satiriques et sentencieuses. Il était persuadé que le respect de l'autorité impériale pouvait seul donner à l'Allemagne la tranquillité intérieure et la puissance au dehors. Dans une strophe adressée à Philippe de Souabe, il lui recommande de maintenir ses droits et d'enseigner l'obéissance aux grands vassaux. « Peuple allemand, » s'écrie-t-il, « où est « la loi qui te gouverne? Le moindre insecte reconnaît une auto- « rité; mais tes honneurs à toi sont déchus. Reviens de ton égare- « ment! Tes princes sont trop orgueilleux, tes roitelets s'agitent « trop. Philippe, pose la couronne sur ta tête, et qu'ils s'humilient « devant toi! »

Philippe était en guerre avec Otton de Brunswick; il fut assassiné; mais Otton trouva un nouvel adversaire dans le jeune Frédéric, fils de Henri VI. Les empereurs luttaient sans cesse contre des compétiteurs aussi puissants qu'eux. Mais leurs adversaires les plus dangereux étaient les papes, qui cherchaient à les occuper en Allemagne, pour les tenir éloignés de l'Italie. Aussi, les plus vives attaques du poète sont dirigées contre la cour de Rome. Après qu'Otton de Brunswick et Frédéric II eurent été successivement couronnés par le pape Innocent III, il avertit ainsi ses compatriotes :

Que le pape doit rire chrétiennement de nous, — en disant à ses Italiens ce qu'il fait ici, — en disant ce qu'il n'aurait même jamais dû penser : — « J'ai coiffé deux Allemands de la même couronne; — ils « vont, à eux deux, fatiguer l'Empire, tout brûler et détruire. — En « attendant, nos caisses s'emplissent. — Les Allemands sont mes tribu- « taires; leurs biens sont à moi. — La bonne monnaie allemande glisse « dans le tronc italien. — Messeigneurs, mangez de la volaille! buvez « de bons vins! — Les Allemands jeûnent pour vous [1]. »

1. « Ah! wie kristenliche der bâbest unser lachet,
« swenne er sînen Walhen seit, wie er'z hie habe gemachet.
« daz er dâ redet, er'n solte es niemer hân gedâht :
« er giht : « ich hân zwên' Alman under eine krône brâht,
« daz si'z riche stœren, brennen unde wasten.
« al die wile fülle ich mine kasten... »
(Édition de Pfeiffer).

Un trait du génie de Walther, c'est la netteté de sa vision poétique. Dans un de ses lais, où il se met en scène, méditant sur les destinées de l'Empire, il commence par décrire la position de son corps, et il trace tout un dessin, qui a été fidèlement reproduit dans une vignette du manuscrit attribué à Manesse : « J'étais « assis sur un rocher, les jambes croisées ; mon coude était appuyé « sur mon genou ; mon menton et l'une de mes joues reposaient « dans ma main. Et je me demandais avec anxiété quel était le « but de la vie, et comment on pouvait concilier trois choses « également nécessaires, l'honneur, la fortune et la grâce de « Dieu... » Il parle souvent de l'impôt que les Allemands, sous diverses formes, payaient à la cour de Rome, et, dans une strophe, il personnifie le tronc qui va d'une paroisse à l'autre, recueillant l'offrande pour la croisade :

Dites-moi, seigneur Tronc, le pape vous a-t-il donné mission — de l'enrichir et de nous réduire à l'indigence? — Quand les caisses du Vatican seront pleines, — il emploiera encore une ruse qu'il a déjà employée. — L'Empire est dans le deuil, dira-t-il, — jusqu'à ce que le Tronc se soit empli aux dépens de nos paroisses. — Je soupçonne que la moindre partie de notre argent est dépensée pour la Terre sainte ; — car la main des prêtres aime à garder ce qu'elle tient. — Seigneur Tronc, vous êtes un mauvais ambassadeur : — vous venez voir combien nous sommes de sots en Allemagne [1].

Walther demeura fidèle au parti de Frédéric II ; il le suivit en Italie, peut-être même à la croisade. L'empereur lui donna un petit fief, situé probablement aux environs de Wurzbourg. Le revenu était évalué à trente marcs ; mais ces trente marcs, dit le poète, « il était difficile de les voir et de les saisir, et, lorsqu'on croyait les tenir dans sa main, le clergé en réclamait une part. » Il reprit sa vie nomade. C'est sans doute en revoyant son pays natal qu'il composa la pièce suivante :

Hélas! où sont allées toutes mes années? — Ai-je rêvé ou ai-je vécu? — Ce que j'ai pris pour la réalité, était-ce bien réel? — J'ai dormi depuis, et j'ai perdu le souvenir. — Aujourd'hui, je me réveille, et ce

1. « Sagt an, hêr Stoc, hât iuch der bâbest her gesendet,
« daz ir in rîchet und uns Tiutschen ermet unde pfendet?
« swenn' im diu volle mâze kumt ze Laterân,
« sô tuot er einen argen list, als er ê hât getân :
« er seit uns danne, wie das riche stê verwarren,
« unz in erfüllent aber alle pfarren... »

qui autrefois m'était familier — comme ma propre main, m'est devenu étranger. — Les hommes au milieu desquels j'ai passé mon enfance — ne me connaissent plus, et je doute moi-même si je les connais encore. — Ceux qui jouaient avec moi sont vieux et fatigués. — Le champ est retourné; les arbres de la forêt sont abattus; — le ruisseau seul coule encore, comme il coulait jadis. — Je suis donc bien malheureux, — puisque ceux qui me serraient la main me saluent à peine? — Je ne vois que tristesse partout, et je ne puis que gémir, — quand je pense aux jours dorés d'autrefois, — qui ont laissé moins de trace qu'une pierre sur l'eau[1].

On peut suivre la carrière de Walther jusqu'en 1227, et il est probable qu'il mourut peu d'années après, à Wurzbourg. Il fut enterré dans le cloître de la cathédrale, et, d'après une légende qui n'est sans doute qu'un développement poétique de son nom, il aurait ordonné par testament que les oiseaux qui fréquentaient les galeries du cloître fussent nourris sur sa tombe. Considéré comme un maître pendant le moyen âge, presque oublié au XVIe et au XVIIe siècle, il est redevenu un écrivain populaire dans l'Allemagne moderne. Le fait même qu'on puisse lui constituer une sorte de biographie est caractéristique ; c'est une preuve que sa poésie est autre chose que le rêve indistinct des Minnesinger, et que derrière le poète il y a un homme.

4. — OTTON DE BOTENLAUBEN. — CHRISTIAN DE HAMLE. — NITHART.

Walther de la Vogelweide eut de nombreux successeurs. Il faut citer seulement ceux qui, à la distance où nous sommes, et avec les renseignements qui nous sont parvenus, peuvent prendre à nos yeux une physionomie un peu nette. La vraie poésie des Minnesinger, la chanson amoureuse, est représentée encore avec un certain éclat par Otton de Botenlauben et par Chrétien de Hamle.

Otton appartenait à la famille des comtes de Henneberg. Il construisit dans la Franconie le manoir dont il a gardé le nom. Il suivit l'empereur Henri VI en Italie; plus tard, il partit pour la croisade, et il épousa en Orient une princesse issue d'un sang

1. « Owê, war sint verswunden alliu mîniu jâr?
« ist mir mîn leben getroumet oder ist ez wâr?
« daz ich ie wânde daz iht wære, was daz iht?
« dar nâch hân ich geslâfen unde enweiz ez niht... »

royal, disent d'anciens documents. Les deux époux fondèrent ensemble le monastère de Frauenrode, près de Kissingen, où se voient aujourd'hui leurs tombeaux.

Les meilleures poésies d'Otton de Botenlauben ne lui furent inspirées ni par la croisade même, ni par la passion subite qu'il éprouva pour une princesse orientale; elles furent composées avant son départ. L'une d'elles, sous forme de dialogue, contient ses adieux à une châtelaine :

Si la récompense promise par le Christ n'était si grande, — je ne pourrais me résoudre à quitter la dame — que je salue du fond de mon cœur. — Elle est pour moi le royaume des cieux. — Tandis qu'elle demeure sur les bords du Rhin, — protège-moi, Seigneur, — et laisse-moi conquérir, pour elle et pour moi, les dons de ta grâce [1].

La dame répond :

Si je suis le ciel pour lui, — à mon tour, je l'ai choisi pour mon dieu, — afin que jamais il ne reste loin de moi : — que Dieu me pardonne cette parole!

Christian de Hamle a su traduire les sentiments ordinaires des Minnesinger dans un style coloré, mais qui n'est pas exempt d'affectation. Dans une suite de strophes d'une forme harmonieuse, il apostrophe assez plaisamment le pré sur lequel a marché sa dame.

Seigneur Pré, quelle joie pour vous, — lorsque ma dame est venue — et a avancé sa main blanche — pour cueillir vos belles fleurs! — Permettez, Seigneur Pré, — que je pose mon pied — à l'endroit où elle a marché.

Engagez la dame que je porte dans mon cœur — à être moins cruelle envers moi; — et je souhaiterai à mon tour — qu'elle pose sur vous son pied nu : — alors la neige ne pourra plus jamais s'arrêter sur vous. — Si elle consent à me sourire, — mon cœur fleurira, comme l'herbe dont vous êtes orné [2].

1. « Wære Kristes lôn niht alsô süeze,
« so enlieze ich niht der lieben frowen mîn,
« die ich in mînem herzen dicke grüeze :
« si mac vil wol mîn himelriche sîn.
« swâ diu guote wone alumbe den Rîn,
« herre Got, sô tuo mir helfe schîn,
« daz ich mir und ir erwerbe noch die hulde dîn. »

2. « Hêr Anger, waz ir fröide iuch muostet nieten,
« dô mîn frowe kom gegân
« und ir wîzen hende begunde bieten

Cela est trop courtois; les Artamènes du XVIIe siècle ne parleront pas autrement. Il y a plus de vraie poésie chez Nithart de Reuenthal, un chevalier bavarois, qui avait son manoir près de Landshut sur l'Isar. Il prit part à la croisade de Léopold le Glorieux, duc d'Autriche, en 1217. A son retour, il se brouilla, on ne sait pourquoi, avec son suzerain, et il fut obligé de quitter la Bavière. Frédéric le Batailleur, fils de Léopold, lui offrit un asile; il lui donna même un fief, à Melk, sur le Danube, en amont de Vienne : un cadeau princier, dit-il dans une poésie, si le possesseur n'avait dû payer la redevance féodale, dont il aurait eu grand besoin pour l'éducation de ses enfants. Nithart, sentant la poésie chevaleresque se perdre dans la mièvrerie galante, essaya de la renouveler au contact de la nature. Ses meilleures pièces de vers sont des tableaux champêtres, animés par une danse, et quelquefois par une rixe de paysans, car Nithart ne dédaigne pas l'élément comique. Il emprunte souvent la forme du dialogue. Voici un de ses airs de danse :

Toutes les bouches chantent les louanges du mois de mai. — Les fleurs sont écloses — sur les prés — que l'hiver avait dépouillés. — Le tilleul a repris son feuillage. — Entendez-vous le mouvement de la danse? Quels joyeux groupes!

Ils sont libres de soucis — et riches de contentement. — Les jeunes filles sont parées — et toutes gracieuses; — elles ont mis des rubans de soie à leurs corsages blancs, — afin que les jeunes gens de la Bavière, — de la Souabe et de la Franconie les trouvent à leur gré.

« Pour qui me parerais-je? » — dit l'une d'elles. — « Les jeunes « gens sont si endormis, maintenant : — c'est à perdre courage. — Le « monde ne connait plus ni la joie ni l'honneur. — Les hommes sont « inconstants; — ils ne cherchent plus à plaire ni à se faire aimer. —

« Tu leur fais vraiment tort, » — dit une autre. — « Il y a encore « quelque bonheur pour nos jeunes années; — il est encore des « hommes — qui cherchent à plaire aux femmes qui le méritent. — « Tu te trompes vraiment. — J'en connais un qui est capable de « chasser les peines d'une jeune fille. —

« Je voudrais le voir, — celui qui a su te plaire. — Dis-moi (cette « ceinture que je porte — sera le prix de ta confidence), — dis-moi le « nom de cet homme qui t'aime — d'un amour si rare. — Aussi bien « je rêvais cette nuit que ton cœur n'était plus dans notre village. —

« C'est celui que tout le monde appelle — le seigneur de Reuenthal

« nâch iuwern bluomen wolgetân!
« erloubet mir, hêr grüener Plân,
« daz ich mîne füeze sezzen müeze,
« dâ min frowe hât gegân... »

(Éd. de Bartsch.)

« — et dont les chansons se redisent — partout. — C'est lui qui m'aime,
« et je lui en suis reconnaissante. — C'est à lui que je pense, — lorsque
« je me pare de fleurs... Mais quitte-moi, voici l'heure de vêpres [1]. »

On voit, par la dernière strophe, que Nithart avait le sentiment de sa valeur. Il fut, en effet, un novateur dans la littérature; on peut le considérer comme le fondateur de la pastorale allemande.

5. — LE TANNHÆUSER. — LA LUTTE DES CHANTEURS A LA WARTBOURG.

A mesure que l'école des Minnesinger penchait vers son déclin, les souvenirs qu'on avait gardés de quelques-uns d'entre eux se mêlaient d'éléments légendaires. Au moyen âge, tout ce qui frappait vivement les esprits avait tôt ou tard sa légende. Ce qui est parfois difficile à démêler, ce sont les motifs qui déterminaient l'imagination populaire dans le choix de ses héros. Pourquoi le Tannhæuser a-t-il été distingué parmi les poètes ses contemporains, qui avaient au moins autant de talent que lui? C'est peut-être à cause de sa vie aventureuse et de ses brusques changements de fortune. Il appartenait à la noble famille des comtes de Tannhausen en Bavière. Il vécut d'abord à la cour de Frédéric II le Batailleur, duc d'Autriche, qui, à ce qu'il paraît, le dota richement. Il dépensa tout son avoir, et, à la mort de Frédéric, il se vit réduit à chercher un gîte. Il s'adressa au duc de Bavière Otton II, qui lui fit bon accueil; mais la mort de son nouveau protecteur le laissa encore une fois dans l'abandon. Il parcourut l'Allemagne en tous sens, riche un jour, pauvre le lendemain, et toujours chantant. Ses poésies sont de brillantes improvisations. Il ne vise pas à l'originalité, et il emprunte sans scrupule à ses devanciers; mais il a de l'esprit, et quelquefois

1. C'est-à-dire l'heure du rendez-vous.

« Lop von manegen zungen
« der meie hât;
« die bluomen sint entsprungen
« an maneger stat,
« da man ê deheine kunde vinden.
« geloubet stânt die linden;
« sich hebt, als ir wol habt vernomen, ein tanz von höfschen kinden.... »

Éditions. — Les poésies de Nithart ont été publiées par M. Haupt (Leipzig, 1858) et plus récemment par Keinz (Leipzig, 1889).

de la grâce. Voici une de ses chansons les moins banales; encore paraît-elle puisée à une source populaire :

Ma dame, que j'ai tant servie, — veut me payer de retour. — Il faut lui en rendre des actions de grâces, — car elle ne met presque aucune condition à ses faveurs. — Elle demande seulement que je détourne le Rhin, — afin qu'il ne passe plus à Coblentz : — alors sa volonté sera la mienne. — Si je vais ensuite prendre dans la mer — une poignée de sable, à l'endroit où le soleil se repose, — elle n'aura plus rien à me refuser. — Près de là luit une étoile : — je la décrocherai, en passant, pour elle.

Mon parti est pris : — tout ce qu'elle voudra, — je le trouverai bon. — Mais je ne la trahirai pas : — Dieu seul sait — quelle est la dame dont je parle.

L'Elbe coule trop doucement, — le Danube est trop bruyant : — quand j'aurai remédié à cela, — ma dame sera toute bonne pour moi. — Quand j'aurai pris la salamandre dans le feu — et la lui aurai présentée, — je serai sûr de ma récompense, — et tous mes vœux seront accomplis. — Ensuite j'obtiendrai du ciel — qu'il me laisse faire la pluie et le beau temps, — et ma dame ne me demandera plus rien — que de lui faire un printemps éternel.

Mon parti est pris : — tout ce qu'elle voudra, — je le trouverai bon. — Mais je ne la trahirai pas : — Dieu seul sait — quelle est la dame dont je parle[1]. »

Un jour, sa dame — Dieu sait laquelle, pour parler comme lui — ne lui suffit plus. Il se rendit dans la caverne où l'antique déesse Vénus était reléguée avec ses nymphes. Mais bientôt, saisi de remords, il voulut repartir, et, comme la déesse le retenait, il invoqua le nom de la vierge Marie; aussitôt les enchantements cessèrent. Il alla se jeter aux pieds du pape, pour se faire par-

1. « Min frowe diu wil lônen mir,
« der ich sô vil gedienet hân.
« des sult ir alle danken ir :
« si hât sô wol ze mir getân.
« si wil daz ich ir wende den Rîn,
« daz er für Kobelenze iht gê :
« sô wil si tuon den willen mîn.
« mag ich ir bringen von dem sê
« des grienes, dâ diu sunne gêt
« ze reste, sô wil si mich wern.
« ein sterne dâ bî nâhe stêt,
« des wil si von mir niht entbern.
« Ich hân den muot,
« swaz si mir tuot,
« daz sol mich allez dunken guot.
« si hât sich wol an mir behuot, diu reine :
« sunder Got alleine,
« sô weiz die frowen nieman, diech dâ meine.... »
(Éd. de Bartsch.)

donner son péché, et le pape lui répondit : « Quand ce bâton sur « lequel je m'appuie poussera des feuilles, tu seras pardonné. » Il s'en alla, désespéré. Trois jours après, on vit le bâton fleurir. Mais on ne put retrouver le Tannhæuser; il était retourné dans la montagne de Vénus. Une vieille ballade ajoute : « Le pape « perdit sa propre âme, pour avoir perdu une âme de pécheur. »

Une autre légende, consignée dans le poème de *la Lutte des chanteurs à la Wartbourg*, met en présence des poètes connus, Wolfram d'Eschenbach, Walther de la Vogelweide, Reimar de Zweter, avec des personnages inconnus, comme Henri d'Ofterdingen, ou même fabuleux, comme le magicien Klingsor. Les sujets proposés sont d'abord l'éloge d'un prince, ensuite des énigmes à résoudre, qui restent obscures, même après que la solution en a été donnée. L'événement est censé se passer devant le landgrave Hermann, dans les premières années du XIIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où l'un des chanteurs, Reimar de Zweter, était à peine né. Le poème, qui date de la fin du siècle, est fragmentaire, et paraît n'avoir jamais existé qu'à l'état de fragments. Le style est inculte; c'est une des productions les plus informes du moyen âge [1].

1. *Der Singerkriec uf Wartburc*, édition de L. Ettmüller, Ilmenau, 1830. — Éd. de Simrock, avec traduction, Stuttgart, 1858. — L'origine de la légende a été cherchée jusqu'en Orient. La sentence d'après laquelle le vaincu doit avoir la tête tranchée paraît empruntée à la tradition scandinave : dans l'Edda, le géant Wafthrudnir engage sa vie en disputant à Odin le prix du chant. — Richard Wagner a fondu les deux légendes, celle du Tannhæuser et celle de la Lutte des chanteurs, en un seul drame musical.

CHAPITRE VIII

COMMENCEMENTS DE LA POÉSIE DRAMATIQUE

Souvenirs de l'antiquité. — 1. Les comédies de Hrotsuith; la manière dont elle comprend l'imitation de Térence. — 2. Origines religieuses du théâtre populaire. Intermèdes figurés dans les cérémonies du culte. Première forme des *Jeux de la Passion* et des *Jeux de Noël. Les Prophètes du Christ.* Le *Jeu de l'Antechrist.*

Le moyen âge fut obligé de chercher la forme dramatique, comme si l'antiquité grecque et latine n'avait pas existé. On lisait bien les auteurs anciens, on les commentait même, mais les souvenirs de la vie ancienne étaient très obscurcis. Ce que nous appelons la critique historique ou littéraire était dans l'enfance. Chacun accommodait naïvement ce qu'il lisait aux circonstances au milieu desquelles il vivait. On se représentait volontiers une tragédie ou une comédie comme une récitation où le même personnage disait successivement tous les rôles. Une églogue de Virgile était assimilée à une comédie de Térence. Quant à la distinction des genres, on n'en avait que des idées confuses. La tragédie était une pièce dont le commencement était heureux et la fin malheureuse; la comédie, c'était le contraire. La nécessité de la forme dialoguée ne venait qu'en seconde ligne. La *Pharsale* de Lucain était citée comme une tragédie, et Dante ne faisait qu'emprunter le langage de son temps, lorsqu'il donnait le nom de *Divine Comédie* à son poème, où, après le spectacle des tourments de l'enfer, il dévoilait devant les yeux de ses lecteurs les joies du paradis.

1. — LES COMÉDIES DE HROTSUITH.

Le peu de notions qu'on avait du théâtre latin se groupaient autour du nom de Térence; on le préférait à son émule Plaute,

sans doute parce qu'on le comprenait mieux; on en faisait des extraits; on lui empruntait des maximes. Mais les sujets de ses pièces ne laissaient pas de scandaliser parfois les âmes pieuses. Il fallait que son influence fût grande, pour que, dès la fin du x[e] siècle, on sentît le besoin d'avoir une sorte d'Anti-Térence : car c'est bien là le caractère de l'œuvre qui a rendu célèbre le nom de Hrotsuith, religieuse de Gandersheim, en Saxe. Térence avait laissé six comédies; elle en composa six. Elle les écrivit en prose, ignorant sans doute les lois du trimètre ïambique, et croyant encore en cela imiter le poète latin. Mais c'est surtout l'effet moral de l'ancienne comédie qu'elle voulait détruire : c'est ainsi qu'elle entendait l'imitation. Imiter, c'était, pour elle, suivre le même chemin pour atteindre un but différent. « D'autres, » dit-elle, « lisent Térence; moi je veux l'imiter; dans le même genre « poétique où l'on présente d'ordinaire les opprobres des femmes « impudiques, je veux célébrer la chasteté des vierges saintes. » Elle montre tantôt une jeune pécheresse ramenée dans la voie de l'abstinence par les conseils ou par l'exemple d'un ermite, tantôt la convoitise d'un chef barbare vaincue et réduite au silence par la vertu inébranlable d'une chrétienne. Toute son œuvre est une glorification de la virginité, et elle se complaît dans cette œuvre. Elle s'édifie elle-même en écrivant, et elle sait qu'elle édifiera ses compagnes. Elle ne résiste même pas au plaisir de les instruire en passant, et de leur faire connaître, quand l'occasion s'en présente, quelque détail de ses lectures, ordinairement fort déplacé. Quant à lui prêter un public composé des évêques et des seigneurs du voisinage, ou même un petit théâtre comme celui de Mme de Maintenon à Saint-Cyr, « les rôles étant tenus par de jeunes sœurs qui avaient obtenu dispense pour s'habiller en hommes[1] », ce sont de pures fictions romanesques. Les comédies de Hrotsuith ne franchirent guère le petit cercle des premiers initiés; on n'en trouve aucune mention dans les siècles suivants; Conrad Celtès les publia, au temps de la Renaissance, d'après l'unique manuscrit où elles se sont conservées, et dès lors leur date reculée et leur caractère exceptionnel en ont fait un objet de curiosité érudite. Mais elles n'eurent aucune influence sur le théâtre du moyen âge, qui devait

1. Heinrich, *Histoire de la littérature allemande*, 1[er] vol. — Villemain, *Littérature au moyen âge*, 20[e] leçon.

trouver en lui-même, en dehors de toute imitation antique, les conditions de son développement[1].

2. — LE DRAME LITURGIQUE.

Les comiques latins, et par aventure les tragiques grecs, étaient la lecture des clercs; ils étaient étrangers à la société laïque, aux seigneurs comme aux vilains. Or, un théâtre n'est pas une création savante, ni une fantaisie de lettrés; il n'est pas le divertissement de quelques-uns, il ne peut être que l'organe de tous. Ce n'est donc pas de l'imitation antique que pouvait sortir un drame réellement populaire.

Il n'y avait qu'une voix, au moyen âge, qui trouvât de l'écho dans toutes les âmes : c'était la voix du prêtre qui annonçait le salut. Un seul lieu réunissait tous les hommes, de quelque condition qu'ils fussent : c'était l'église. Le chevalier avait son manoir, le manant avait son taudis; chacun avait la maison de Dieu. L'un y venait expier ses brigandages, l'autre y cherchait l'oubli de ses misères, et pendant un instant une même pensée de paix les unissait. Le théâtre du moyen âge, comme autrefois le théâtre grec, sortit du culte; mais la ressemblance s'arrête là. L'origine fut la même, l'esprit et le but furent différents.

Le but qu'on se proposait en ajoutant des intermèdes figurés aux cérémonies du culte ne fut d'abord que d'augmenter l'effet de la parole et du chant. La messe que le prêtre disait devant l'autel n'était-elle pas déjà une sorte de drame symbolique? Quoi de plus naturel que de dégager le symbole et de reconstituer le fait qui lui avait donné naissance? Cela pouvait même sembler d'autant plus nécessaire, que les paroles latines n'avaient en elles-mêmes aucun sens pour le peuple. En frappant son imagination, on venait en aide à son ignorance. C'était surtout aux

1. **Éditions et traductions.** — Éd. de Conrad Celtès, Nuremberg, 1501. — Éditions modernes de K. A. Barack (Nuremberg, 1858), de J. Bendixen (Lubeck, 1858) et de P. de Winterfeld (Berlin, 1902). — Éd. de Ch. Magnin, avec traduction française, Paris, 1845. — J. Aschbach (*Roswitha und Conrad Celtes*, Vienne, 1867) considère Conrad Celtès comme l'auteur des six comédies. — Un curieux essai de représenter les pièces de Hrotsuith sur un théâtre de marionnettes a été fait à Paris : voir Anatole France, *La Vie littéraire*, 3[e] série, Paris, 1891.

Autres ouvrages de Hrotsuith. — Hrotsuith a composé, en outre, plusieurs poèmes latins : un Panégyrique des Ottons, empereurs de la maison de Saxe; une Histoire de la fondation de l'abbaye de Gandersheim, de la Nativité de la Vierge, de l'Ascension du Sauveur. Elle a, enfin, versifié plusieurs légendes de saints.

grandes fêtes de l'année qu'on illustrait ainsi l'office divin. Le jour du vendredi saint, par exemple, une croix était dressée dans le chœur. Le service fini, on l'enveloppait d'un linceul, et on la déposait solennellement à côté de l'autel. La veille de Pâques, on l'enlevait, et, pendant l'office du lendemain, un frère revêtu de l'aube et tenant une palme dans sa main allait s'asseoir près du linceul vide. Trois autres frères, couverts de leur froc et portant des encensoirs, s'approchaient de lui lentement, et le dialogue suivant s'engageait : « Qui cherchez-vous dans ce tombeau [1]? — « Jésus de Nazareth, le Crucifié. — Il n'est pas ici, il est ressus- « cité, comme il l'a prédit. Allez, dites aux disciples qu'il est sorti « du tombeau. » Et, se tournant vers le chœur, les trois frères répétaient : « Alleluia! Le Seigneur est ressuscité! » D'autres fois, on faisait paraître les saintes femmes, et l'ange qui gardait le sépulcre leur demandait : « Qui cherchez-vous ici, ô chré- « tiennes? » Et il soulevait le linceul, pour montrer que le tombeau était vide. Enfin le Sauveur lui-même apparaissait à Marie-Madeleine, qui épanchait ses plaintes devant lui : ce fut plus tard, quand le drame eut pris une certaine liberté, un beau texte à développements lyriques [2].

Une scène semblable se jouait à Noël, avant la messe de l'aurore. Une crèche était placée derrière l'autel, à côté d'une image de la Vierge. Un enfant apparaissant dans un lieu élevé et figurant un ange annonçait la bonne nouvelle aux bergers. Ceux-ci s'avançaient à travers le chœur, tandis que du haut de la voûte retentissait le *Gloria in excelsis*. Un prêtre leur demandait : « Que cherchez-vous dans l'étable? — Le Sauveur, le Christ, « le Seigneur, » répondaient-ils, et, après avoir salué la crèche, ils s'éloignaient en chantant : « Alleluia! »

Si l'on cherchait à donner de l'éclat à ces spectacles, la conception en était fort simple. Non seulement on ne se mettait pas en frais d'invention, mais on se serait fait scrupule d'altérer un texte considéré comme sacré. Tel fut du moins l'esprit primitif du drame ecclésiastique. Les paroles qu'on mettait dans la bouche des personnages costumés étaient littéralement trans-

1. *Quem quæritis in hoc sepulcro?* etc. Tout le dialogue était en latin.

2. Le manuscrit de Fleury-sur-Loire, conservé à la Bibliothèque d'Orléans, introduit même ici un changement de costume. Le Christ apparait d'abord sous la forme d'un jardinier, ensuite comme le Roi du ciel, tenant une bannière croisée à la main.

crites de la liturgie, qui les avait reçues des Évangiles. Toute la scène de la résurrection repose sur un chapitre de l'Évangile selon saint Marc. Le plus ancien recueil de ces tirades dialoguées ou *tropes* paraît remonter au commencement du xe siècle, et a été fait au monastère de Saint-Gall, peut-être par ce moine Totilon dont les Chroniques retracent la puissante activité. Tout simples qu'ils étaient, les tropes contenaient les deux éléments constitutifs du drame, le dialogue et le décor. Le dialogue était en quelque sorte stéréotypé, mais l'imagination s'exerçait librement sur le décor, et ne se faisait pas faute de l'embellir. Il n'y avait pas ce que nous appelons des changements de scène; les lieux où se passait l'action étaient présentés au spectateur, non pas successivement, mais simultanément, et son attention était appelée tour à tour sur les différents compartiments de ce théâtre multiple. Quant aux sujets, l'année les amenait dans son cercle; c'étaient, outre la Nativité et la Passion, l'Adoration des Mages, avec leur étoile attachée au bout d'un fil, le massacre des saints Innocents, avec les gémissements des mères et avec les fureurs d'Hérode, dont Hamlet se souvient encore dans ses recommandations aux comédiens; c'étaient enfin, mais seulement plus tard, des épisodes de la vie des saints, à propos de l'office du jour. Quand la représentation se prolongeait, on la remettait à la fin du service : ce fut un premier pas vers une séparation complète.

Le drame prenait ordinairement pour point de départ le chant; mais un exemple curieux montre qu'il pouvait également se rattacher au sermon. On a conservé un sermon qui se disait le jour de Noël, et qu'on attribuait faussement à saint Augustin; c'était une véhémente apostrophe aux Juifs, qui restaient sourds à tous les appels de leurs anciens prophètes : « D'après votre loi, » leur disait-on, « deux témoins suffisent pour certifier la vérité; mais « combien de témoignages se sont produits en faveur de Jésus-« Christ! » Le prédicateur évoquait tour à tour Isaïe, Jérémie, Daniel, Moïse, David, citant les passages caractéristiques de chacun. A leur suite se rangeaient le vieux Siméon, Zacharie et Élisabeth, saint Jean-Baptiste, et les païens qui, à leur insu, et peut-être malgré eux, avaient prédit l'avénement du Christ. On citait le vers de Virgile : *Jam nova progenies cœlo demittitur alto* (Voici un rejeton nouveau qui descend du haut des cieux). On demandait à Nabuchodonosor ce qu'il avait vu dans la fournaise où il avait fait jeter trois hommes justes, et il répondait : « Ne les ai-je pas fait

« enchaîner? Les voici qui marchent dans la flamme, libres de « leurs liens, et un quatrième est avec eux, qui ressemble au Fils « de Dieu. » La série se terminait par la Sibylle, qui, dans une tirade en vers hexamètres, annonçait le retour du Sauveur pour le jugement final. Plus tard le sermon fut coupé en dialogue, et les personnages apparurent avec des emblèmes qui les faisaient reconnaître : Moïse avec les tables de la Loi, Jérémie en costume sacerdotal, saint Jean-Baptiste pieds nus et vêtu de bure[1]. On remonta bientôt, dans la série des patriarches, jusqu'à Adam. Un jeu dramatique, représenté à Ratisbonne en 1194, commençait à la création et à la chute de l'homme, et s'étendait jusqu'aux prophètes. D'autres fois, comme la prophétie se confirmait par le fait prophétisé, on prolongeait l'action jusqu'à la Nativité : tel est le contenu d'un manuscrit du XIIIe siècle, originaire du couvent de Benedictbeuren dans la Haute-Bavière, et où l'on voit d'abord saint Augustin entouré du chœur des prophètes, et à la fin l'Église victorieuse dans sa lutte contre les faux dieux[2].

Le drame du moyen âge, n'ayant d'autre but que l'édification, étranger du reste à toute préoccupation d'art, avait en lui-même une tendance à se développer indéfiniment. Tout se tient dans l'économie du salut; le fait de la chute amène celui de la rédemption, et ces deux points extrêmes sont reliés entre eux par une chaîne ininterrompue de prophéties. Même l'avénement du christianisme, au point de vue religieux du XIIIe siècle, ne concluait rien définitivement; ce n'était que le fait central au delà duquel, dans le passé comme dans l'avenir, s'ouvraient des perspectives infinies. La seconde venue du Sauveur ne devait-elle pas confirmer la première? Et, dans l'intervalle, la lutte contre l'Esprit du mal ne devait-elle pas se continuer? Il était convenu que Satan ne serait désarmé qu'au dernier jour. Le drame n'embrassait pas toujours tout le vaste domaine de l'histoire sacrée, mais, en général, il était plutôt porté à se répandre et à s'amplifier qu'à se circonscrire.

Dans le *Jeu de l'Antéchrist*, composé vers 1160, et provenant du monastère de Tegernsee dans la Haute-Bavière, on trouve pour la première fois des allusions aux événements contemporains, singulièrement mêlées à la légende ancienne. La scène représente

1. Voir Sepet, *Les Prophètes du Christ*, Paris, 1878.
2. *Ludus scenicus de nativitate Domini*, publié par Schmollor, Stuttgart, 1847.

à la fois le temple de Jérusalem et le trône du Saint-Empire romain. Le drame s'ouvre par l'entrée solennelle des personnages, en partie allégoriques : la Synagogue, avec le roi de Jérusalem; le Paganisme, avec le roi de Babylone; ensuite l'Église, avec la Justice et la Miséricorde; à sa droite, le pape et le clergé; à sa gauche, l'empereur et ses chevaliers. L'empereur soumet, par la persuasion ou par la force, tous les souverains chrétiens; puis il triomphe du roi de Babylone, et il dépose sa couronne dans le temple de Jérusalem. Apparaît l'Antéchrist : c'est comme le second acte du drame. Devant lui marche le chœur des Hypocrites; à sa droite, l'Hypocrisie elle-même; à sa gauche, l'Hérésie. Il séduit le roi de France par des présents, l'empereur par des miracles. Les juifs et les païens lui rendent hommage. En vain les prophètes Énoch et Élie cherchent à ramener le troupeau égaré; ils souffrent le martyre. Mais l'Antéchrist est foudroyé, au moment où il s'apprête à recevoir l'adoration du monde [1]. L'unité d'action est sacrifiée à l'unité morale, et la conclusion arrive quand les dernières prophéties sont accomplies, en dépit des puissances de l'enfer.

Dans le *Jeu de l'Antéchrist*, aussi bien que dans *les Prophètes du Christ*, le drame n'est déjà plus un simple accompagnement du culte; il est construit d'après un plan; il existe par lui-même. Il ne lui reste plus qu'un progrès à faire pour se rapprocher de la vie : c'est d'adopter la langue vulgaire. Cette révolution se fera dans la période suivante.

1. *Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi.* — Zezschwitz, *Vom römischen Kaisertum deutscher Nation, ein mittelalterliches Drama*, Leipzig, 1877. — W. Meyer, *Der ludus de Antichristo*, Munich, 1882.

CHAPITRE IX

CHRONIQUES EN VERS

Caractère fabuleux de l'histoire. — Le type de l'histoire universelle d'après la *Chronique des Empereurs*. — La *Chronique du Monde* et l'*Histoire des ducs d'Autriche* de Jans Enikel; la *Chronique du Monde* de Rodolphe d'Ems.

Aux époques où la science n'est pas encore venue féconder le champ littéraire, l'historien ne peut parler avec sûreté que des événements dont il a été témoin, ou dont il n'est pas séparé par un trop long intervalle. Tout le passé est couvert, pour lui, d'un voile épais; il ne l'entrevoit qu'à travers les préjugés de son temps, et il ne peut le reconstruire que d'après des idées préconçues. Ce qui préoccupe surtout les historiens allemands du moyen âge, si on peut les appeler du nom d'historiens, c'est de montrer comment le moderne Empire romain se rattache à l'ancien, et comment l'un et l'autre n'ont été institués qu'en vue de l'Empire spirituel, qui finira par englober tous les royaumes terrestres. L'invasion germanique avait jeté un abîme entre l'antiquité et les temps nouveaux : c'est cet abîme qu'ils s'efforcent de combler; et l'on pourrait croire, en les lisant, que, depuis César jusqu'à Charlemagne, rien n'interrompit la marche régulière et presque paisible de la civilisation.

Le type de l'histoire universelle, telle qu'on la concevait en Allemagne au moyen âge, c'est la *Chronique des Empereurs*, qui commence à Jules César, et qui s'arrête, dans sa première rédaction, à l'empereur Conrad III. Elle fut continuée plus tard jusqu'à Frédéric II, et enfin jusqu'à Rodolphe de Habsbourg. Elle dérive elle-même d'une chronique plus ancienne, comme nous l'apprennent les premiers vers : « Il existe un livre allemand,

« appelé *Chronica*, qui nous renseigne sur les papes et sur les « empereurs, les bons et les mauvais, qui ont vécu avant nous. » Mais l'auteur puise également dans des poèmes; certains passages montrent une analogie frappante avec la *Chanson d'Annon*. L'empreinte du livre est ecclésiastique; le but est de réagir contre la popularité des récits profanes. « Une coutume funeste, » est-il dit, « a prévalu de nos jours. Des poètes inventent des mensonges, et « emploient leur art à les faire accroire aux hommes. Je crains « bien que, pour ce péché, leur âme ne brûle un jour dans l'enfer; « car ce n'est pas l'amour de Dieu qui les inspire. Les enfants « apprennent ainsi des erreurs, et les répètent à leur tour, jusqu'à « ce que l'erreur passe enfin pour vérité [1]. »

La *Chronique des Empereurs* fut une mine féconde où puisèrent à l'envi les historiens du moyen âge. Parmi ceux dont la réputation se maintint le plus longtemps, il suffit de citer l'Autrichien Jans Enikel [2], auteur d'une *Chronique du Monde* et d'une *Histoire des ducs d'Autriche*, l'une et l'autre écrites en vers; la seconde, bien qu'elle s'étende jusqu'au milieu du XIIIe siècle, est presque aussi fabuleuse que la première. Le fertile écrivain Rodolphe d'Ems, que nous avons cité pour ses légendes, avait commencé aussi une vaste compilation historique, sous le titre de *Chronique du Monde*; il ne put la mener que jusqu'au règne de Salomon. Tous ces ouvrages, par les récits merveilleux qu'ils contiennent, confinent de près aux poèmes chevaleresques et légendaires; leur principal intérêt est dans l'originalité du plan et dans la grâce naïve de certains détails [3].

1. *Der keiser und der kunige Buoch, oder die sogenannte Kaiserchronik*, édition de Massmann, 3 vol., Quedlinburg, 1849-1854. — **Nouvelle édition**, par Edw. Schrœder, dans les *Monumenta Germaniæ historica* : *Deutsche Chroniken*, I, Hanovre, 1892.

2. Jans Enikel ou Enenkel, ou Jansen (Jean) Enkel.

3. **Chroniques latines**. — Nous ne tenons compte que des ouvrages en langue vulgaire. Parmi les chroniqueurs allemands qui ont écrit en latin, il faudrait citer surtout Adam de Brême, qui a retracé, dans la seconde moitié du XIe siècle, les *Gestes des Pontifes de l'Église de Hambourg* et leurs efforts pour répandre le christianisme dans les régions septentrionales; son contemporain, Lambert de Hersfeld, dont la Chronique embrasse l'histoire du monde jusqu'à l'époque des empereurs de la maison de Saxe et de leurs querelles avec le Saint-Siège; enfin Otton de Freisingen, fils du margrave Léopold d'Autriche et neveu de l'empereur Henri V, qui a écrit les *Gestes de Frédéric Barberousse* et une Chronique en huit livres où il reprenait l'histoire du monde depuis l'origine. Les Chroniques de Saint-Gall (*Casus monasterii Sancti-Galli*), rédigées d'abord en latin, furent plus tard continuées en allemand. Ce n'est que dans la période suivante que nous trouverons des ouvrages historiques en prose allemande.

TROISIÈME PÉRIODE

LA LITTÉRATURE DU MOYEN AGE
SOUS L'INFLUENCE DE LA BOURGEOISIE

DEPUIS LE GRAND INTERRÈGNE
JUSQU'A L'AVÉNEMENT DE LA MAISON D'AUTRICHE (1254-1493)

CHAPITRE PREMIER

LA BOURGEOISIE DANS LA LITTÉRATURE

Influence croissante de la bourgeoisie. — La poésie se transporte des manoirs féodaux dans l'enceinte des villes. — Caractère de la poésie nouvelle.

La noblesse allemande, déjà décimée par les croisades, se ruina pendant le grand interrègne. Les empereurs, qui se succédèrent rapidement depuis la chute des Hohenstaufen jusqu'à l'avénement des Habsbourg, gouvernèrent à peine. Ils dépendaient de leurs vassaux, plutôt qu'ils ne leur commandaient. L'absence de toute autorité reconnue laissa le champ libre aux entreprises privées; toutes les rivalités, toutes les convoitises se heurtèrent, et la noblesse retomba dans l'état de barbarie où elle avait vécu pendant les premiers siècles du moyen âge. L'ancienne loyauté disparut, et, avec elle, les sentiments généreux qui avaient fait l'âme de la poésie chevaleresque.

Dans les guerres de surprise que les seigneurs se faisaient entre eux, les richesses des villes servaient tour à tour à satisfaire la cupidité du vainqueur ou les rancunes du vaincu. Le chevalier gardait toujours son épée; et quand son domaine était envahi, il vivait de rapine. Mais le bourgeois était la proie du premier venu; comme il n'avait aucune place dans la hiérarchie sociale, il pou-

vait disparaître sans que personne songeât seulement à le venger. Exposés à tous les hasards d'une guerre incessante, les habitants des villes s'armèrent enfin pour leur propre défense. Ils obtinrent des souverains et des grands vassaux certaines franchises, en échange de l'appui qu'ils leur prêtaient contre une noblesse turbulente. Ils constituèrent un ordre nouveau, qui prit bientôt dans la littérature l'importance qu'il avait acquise dans l'État.

A la fin de l'interrègne, beaucoup de châteaux étaient en ruines, et ceux que le pillage avait épargnés n'offraient plus au chanteur la même hospitalité qu'autrefois. Les réunions brillantes devant lesquelles se débitaient les poèmes d'aventure étaient dispersées. Ce qu'on appelait du nom de courtoisie, dans la littérature comme dans les mœurs, était perdu sans retour. La poésie dut chercher d'autres asiles : elle suivit le mouvement de la vie nationale; elle passa de la cour des seigneurs dans l'enceinte des villes. Le chanteur, ne pouvant plus frapper à la porte des manoirs, entra chez le bourgeois riche, ou il se fit entendre, comme aux temps héroïques, devant les assemblées populaires. Une littérature nouvelle se forma, moins hardie, moins originale que celle de l'âge précédent, mais plus simple, plus intime, pour ainsi dire, et plus en rapport avec la vie.

Cette littérature se prolonge jusqu'à la fin du moyen âge; nous allons la suivre dans ses diverses manifestations. Les anciennes légendes héroïques continuèrent à se transmettre, dans des rédactions plus ou moins altérées. Quant à la poésie chevaleresque proprement dite, elle se perdit dans des conceptions de plus en plus chimériques. La poésie lyrique, un instant désorientée, reprit son essor. Des ouvrages intéressants se produisirent dans le genre didactique et satirique. Le drame naquit des *Jeux de la Passion* et des *Jeux de Carnaval*. Enfin la prose prit de l'importance dans une société qui, ayant ses propres intérêts à débattre, était portée au raisonnement et à la critique.

CHAPITRE II

DERNIÈRES RAMIFICATIONS DE LA POÉSIE HÉROÏQUE

Genre d'intérêt qui s'attache aux derniers poèmes héroïques. — 1. *Sifrit l'Encorné*; sa place dans l'ensemble de la légende épique. — 2. Poèmes du cycle légendaire des Goths; *la Bataille de Ravenne*; *le Jardin des Roses*. — 3. Poèmes inspirés par la croisade; *le Roi Rother*; *Hugdietrich* et *Wolfdietrich*; *Orendel*; *Salomon et Morolt*.

La poésie héroïque, ce legs de l'ancienne Germanie, se maintenait encore, grâce aux souvenirs glorieux qu'elle consacrait; il est vrai qu'elle s'altérait, se dénaturait de plus en plus. Elle avait suivi d'âge en âge tous les changements du goût et des mœurs. Chaque siècle y avait mis son empreinte plus ou moins forte, selon la puissance de son génie inventif. La société chevaleresque y avait porté l'esprit d'aventure et de galanterie; la société bourgeoise qui suivit, moins homogène, moins originale au fond, n'y laissa qu'une faible trace. Rien ne distingue les poèmes héroïques du XIVe siècle de ceux qui les avaient précédés, si ce n'est peut-être un style plus dur, la trivialité de certains détails, et parfois un tour humoristique qui atteste l'incrédulité de l'auteur vis-à-vis de son propre récit. Ce ne sont, pour la plupart, que des remaniements de textes plus anciens, d'utiles copies qui, en l'absence des originaux, peuvent servir à reconstituer l'ensemble d'un cycle légendaire.

1. — « SIFRIT L'ENCORNÉ ».

Tel est, par exemple, le genre d'intérêt qui s'attache à *Sifrit l'Encorné*[1], ou l'invulnérable, un petit poème qui nous a été con-

1. *Hürnen Seyfried*, dans le *Livre des Héros* de Von der Hagen et Primisser, deuxième partie. — **Nouvelle édition**, par Golther, Halle, 1899.

servé dans des éditions imprimées du XVIe siècle, mais qui a dû être écrit longtemps auparavant. Dans les *Nibelungen*, Sifrit obtient la main de Krimhilt par les services chevaleresques qu'il rend au roi Gunther. D'après une autre tradition, qui remonte jusqu'aux temps païens, Krimhilt est la récompense d'une victoire que Sifrit a remportée sur un dragon. Le dragon, symbole mythique, représente la nuit qui enveloppe la terre de ses replis sombres, l'hiver qui tient la nature captive et la frappe de stérilité, en un mot, tout ce qui, dans l'univers visible, répond à l'idée du mal. Sifrit est le dieu bienfaisant qui s'annonce dans les premiers rayons de l'aurore, et qui donne la fécondité à chaque printemps nouveau. Il est remarquable que la vieille légende, consignée dans les Eddas [1], inconnue dans les *Nibelungen*, reparaisse tout à coup dans une sorte de conte rimé au déclin du moyen âge. Il est vrai que le symbole qu'elle renfermait à l'origine est bien obscurci. Le dragon est devenu un chevalier, à qui une fée maligne a jeté un sort, et qui, après un délai fixé, doit reprendre forme humaine. Il tient Krimhilt enfermée au fond d'une caverne, tout en la traitant avec les égards dus à une châtelaine prisonnière. Le vainqueur la ramène à Worms, et l'auteur inconnu renvoie, pour la suite, à un ouvrage qu'il appelle *les Noces de Sifrit*, et qui formait sans doute la première partie des *Nibelungen*. La plupart des petits poèmes qui, comme *Sifrit l'Encorné*, se rangent autour de la grande épopée, mériteraient à peine d'être cités, si l'on ne tenait compte que de leur valeur littéraire. Ils tirent leur intérêt des sujets qu'ils nous ont conservés; ils montrent la tradition épique dans sa complexité féconde, se développant en plusieurs séries de fictions parallèles et souvent contradictoires.

2. — POÈMES DU CYCLE LÉGENDAIRE DES GOTHS.

Le héros qui, à côté de Sifrit, semble avoir été le plus populaire dans la dernière période du moyen âge, c'est le roi des Goths Théodoric, appelé Théodoric de Vérone (*Dietrich von Bern*), en souvenir de la victoire qu'il remporta sur Odoacre devant les murs de cette ville. Cette victoire ne suffit pas pour lui assurer la possession de l'Italie, et il fut tenu en échec jusqu'au jour où les renforts qu'il reçut des Visigoths lui permirent de reprendre

1. Voir le *Chant de Sigrdrifa*.

l'offensive. Le poème de *la Bataille de Ravenne*, de la fin du XIIIe siècle, retrace ses revers passagers et son triomphe définitif. Mais il est évident qu'au point de vue de la légende, le secours dont il a besoin ne peut lui être donné que par Attila, l'arbitre souverain du monde héroïque, quoique, d'après l'histoire, Attila fût mort depuis une quarantaine d'années à l'époque de la prise de Ravenne par Théodoric. Par un autre anachronisme, Sifrit, l'ancien héros mythique, figure parmi les ennemis du roi des Goths; il est même vaincu par lui en combat singulier[1].

Théodoric et ses vassaux, dont le plus célèbre est Hildebrant, paraissent encore dans une sorte de poème héroï-comique du XIVe siècle, *le Jardin des roses*. Douze chevaliers partent de Vérone pour relever le défi qui leur est porté au nom de douze des meilleurs combattants de la cour de Worms; douze fois ils triomphent et reçoivent la récompense convenue, une couronne de roses, un baiser de la bouche de Krimhilt, et un riche domaine. Ici encore Sifrit cède la victoire à Théodoric. Le plus exigeant parmi les vainqueurs est le moine Ilsan, que ses anciens compagnons d'armes avaient retiré de son monastère, et qui portait toujours une cuirasse cachée sous son froc : une figure connue dans les romans du moyen âge, le type de ce frère Jean des Entommeures pour lequel Rabelais a construit l'abbaye de Thélème[2].

3. — POÈMES INSPIRÉS PAR LA CROISADE.

La poésie héroïque finissait, puisqu'elle tournait à la parodie. Cependant, avant de s'éteindre, elle subit une dernière transformation, qui lui rendit quelque attrait aux yeux des contemporains, mais qui fut loin de la renouveler; et ce fut principalement

1. **Éditions.** — *Die Rabenschlacht*, dans le *Livre des Héros* de Von der Hagen et Primisser, deuxième partie. — Nouv. éd., par E. Martin (*Deutsches Heldenbuch*, II, Berlin, 1866). — Ce que le poème offre de plus intéressant, c'est un épisode, où est racontée la mort des deux fils d'Attila, qui ont voulu accompagner l'expédition. Un éditeur moderne a essayé de le séparer de l'ensemble : Ettmüller, *Daz mære von vroun Helchen sünen, aus der Ravennaschlacht ausgehoben*, Zurich, 1846.

2. **Éditions.** — Von der Hagen et Primisser, *Livre des Héros*, première partie. — W. Grimm, *Der Rosengarte*, Gœttingue, 1836.

Le Petit Jardin des Roses (*der kleine Rosengarten*) est un autre nom du poème de *Laurin*, où est racontée la lutte engagée par Théodoric contre des nains et des géants pour la délivrance d'une princesse. — Éditions de Oskar Jänicke (*Deutsches Heldenbuch*, I, Berlin, 1866) et de K. Müllenhoff (Berlin, 1874). **Traduction** de Bückmann et Hesse (*Zwergkönig Laurin*, Leipzig, 1879).

dans le cycle légendaire des Goths que cette transformation s'opéra. Après que les croisades eurent donné une direction nouvelle à l'imagination poétique, on attribua à certains héros, qui figuraient autrefois dans l'entourage de Théodoric, des expéditions lointaines en Orient. Tantôt on se bornait à transporter sur les confins de l'Asie des aventures dont la Germanie du Nord avait d'abord été le théâtre : c'est ainsi que Rother épousa la fille de l'empereur d'Orient, et que Hugdietrich et Wolfdietrich furent élevés sur le trône de Constantinople [1]. D'autres fois, on rajeunissait une vieille légende païenne avec des souvenirs bibliques. On faisait conquérir, par exemple, la fameuse robe grise de Jésus-Christ à Orendel, personnage mythique, devenu roi de Trèves [2], ou l'on identifiait le roi Salomon avec Salman, roi des Francs, qui, aidé de son frère Morolt, ramenait deux fois dans son palais son épouse fugitive [3]. La tradition épique se démembrait, se dissolvait, se fondait dans la poésie d'aventure et dans la légende pieuse, qui elles-mêmes se distinguaient à peine l'une de l'autre [4].

1. **Éditions.** — Le *König Rother*, qui appartient encore au XIIe siècle, a été publié par Massmann (*Deutsche Gedichte des XII. Jahrhunderts*, Quedlinburg, 1837) et par H. Rückert (Leipzig, 1872). Comparer la *Vilkina-Saga*, dans les *Eddas*. — Édition du *Hugdietrich* par Œchsle, Stuttgart, 1834; traduction de W. Hertz, Stuttgart, 1863. — Holtzmann, *Der grosse Wolfdietrich*, Heidelberg, 1865. — Jacques Ayrer a porté les deux sujets de Hugdietrich et de Wolfdietrich au théâtre.

2. **Éditions.** — Von der Hagen, *Der ungenähte graue Rock Christi*, Berlin, 1844. — A. E. Berger, *Orendel*, Bonn, 1888. — Comparer J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, I, p. 347.

3. Dans un autre poème, qui a été souvent remanié et réimprimé jusqu'à la fin du XVIe siècle, Morolt, ou Markolf, est présenté comme un paysan dont l'esprit naturel est opposé à la sagesse de Salomon. Le poème dérive d'une source latine; ce qu'il contient surtout, ce sont de grossières plaisanteries de moine. Le sujet a été mis en drame par Hans Folz, vers la fin du XVe siècle. — **Édition** de F. Vogt (*Die deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf*, Halle, 1880).

4. **Le Duc Ernest.** — Il faut citer encore ici le poème du *Duc Ernest*, bien qu'il n'appartienne pas à la tradition épique proprement dite. C'est le répertoire le plus complet des récits merveilleux qu'on empruntait à l'Orient. Ernest, duc de Bavière, ayant été mis au ban de l'Empire, part pour la terre sainte; mais il n'y arrive qu'après beaucoup d'aventures. Il ne lutte pas seulement contre des nains et des géants, mais contre des hommes à tête de grue, ou n'ayant qu'un œil au milieu du front comme les cyclopes, ou de longues oreilles qui leur couvrent tout le corps, et il est bien juste que de telles épreuves le fassent rentrer en grâce auprès de l'empereur. Le poème n'existe pas dans sa forme primitive. Il a été souvent remanié et enfin mis en prose au XVe siècle. Les plus anciens fragments ont été publiés par Hoffmann de Fallersleben (*Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur*, 2 vol., Breslau, 1830-1837; premier volume). Une **édition** plus complète a été donnée par K. Bartsch (*Herzog Ernst*, Vienne, 1869).

CHAPITRE II

DÉCADENCE DE LA POÉSIE CHEVALERESQUE

Continuateurs et compilateurs. — 1. Imitateurs de Wolfram d'Eschenbach; *le Nouveau Titurel*; *Lohengrin*. — 2. *Le Service des Dames*, d'Ulric de Lichtenstein; essai de réaliser l'idéal chevaleresque. — 3. Hadlaub. Les poètes d'armoiries.

La poésie héroïque, reposant sur une tradition nationale, et intéressant toutes les classes de la société, produisit jusqu'à la fin du moyen âge des ouvrages plus ou moins intéressants. Il n'en fut pas de même de la poésie chevaleresque. Celle-ci ne répondait qu'à un goût passager, ne s'adressait qu'à un public restreint. Elle suivit la chevalerie elle-même dans sa décadence, et la révolution politique qui mit une part du pouvoir entre les mains des communes lui porta le dernier coup. La période vraiment féconde de la poésie chevaleresque n'embrasse guère qu'une quarantaine d'années, de 1180 à 1220. Après ce court intervalle, on ne trouve plus que des continuateurs, des compilateurs, ou des écrivains dont la seule originalité consiste à exagérer les défauts des anciens maîtres.

1. — « LE NOUVEAU TITUREL ». — « LOHENGRIN ».

Les derniers poèmes chevaleresques qui avaient paru avant le grand interrègne étaient déjà des œuvres d'imitation. Les imitateurs de ce temps-là ne se distinguent de ceux de l'âge suivant que par le choix des modèles. Aussi longtemps que la courtoisie régna, on s'attacha surtout à reproduire l'élégante simplicité de Hartmann d'Aue, ou la grâce passionnée de Gotfrit de Strasbourg. Plus tard, on préféra la rudesse mystique de Wolfram

d'Eschenbach. Un écrivain de la fin du XIII[e] siècle, nommé Albrecht ou Albert[1], se chargea de terminer le *Titurel*; il encadra les fragments laissés par Wolfram dans un immense poème, qu'il porta au delà de 45 000 vers. Les disciples de Wolfram d'Eschenbach imitaient aussi le maître par la longueur démesurée de leurs ouvrages. *Le Nouveau Titurel*, malgré son style obscur, eut un grand succès; il fut imprimé dès l'année 1477. Un autre poète, resté inconnu, traita le sujet de Lohengrin, qui est indiqué dans quelques strophes du *Parzival*. Lohengrin, fils de Parzival, est envoyé par le roi Arthur au secours de la princesse Elsa de Brabant. Il aborde sur la côte d'Anvers, dans une nacelle conduite par un cygne. Ayant délivré Elsa, il l'épouse; mais il lui interdit de l'interroger sur son origine. Elsa promet de respecter un mystère auquel elle doit son salut; mais elle oublie bientôt sa promesse. A peine a-t-elle adressé au chevalier la question fatale, qu'il reprend la mer et s'éloigne[2]. Ce récit est mis dans la bouche même de Wolfram d'Eschenbach. L'auteur suppose, en effet, que Wolfram veut prouver sa supériorité sur le magicien Klingsor en racontant une aventure qui n'est connue que de lui. Le poème est ainsi présenté comme une continuation de *la Lutte des chanteurs à la Wartbourg*.

2. — LE « SERVICE DES DAMES » D'ULRIC DE LICHTENSTEIN.

Lorsqu'un écrivain doué d'un génie plus personnel s'essayait dans un sujet nouveau, il ne rencontrait d'ordinaire que les conceptions les plus chimériques. Ulric de Lichtenstein tenta une dernière fois de ranimer la chevalerie éteinte; mais il ne réussit qu'à rendre ridicule ce qu'il voulait faire admirer. Il est lui-même le héros des aventures qu'il raconte. Tout jeune, il conçut le projet de s'illustrer à sa manière. « J'étais encore un tout petit « enfant, » dit-il, « lorsque j'entendis répéter ce qui se lisait dans « les livres et ce que confirmait l'opinion de tous les sages, à savoir « qu'un homme ne peut s'élever en dignité et gagner le prix d'une « noble vie qu'en vouant aux dames un service constant et fidèle.

1. On l'a identifié, sur un témoignage très douteux, avec un poète de la même époque, Albert de Scharfenberg. Voir : *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, XXVII, p. 158.

2. Édition de H. Rückert, Quedlinburg, 1858. — Adaptation moderne de Junghans, Leipzig, 1879. — Sujet repris par Richard Wagner.

« On ne saurait avoir, disaient encore les sages, joie et contente-
« ment de cœur qu'en aimant, à l'égal de soi-même, une dame dis-
« tinguée par ses vertus : ainsi avaient fait les glorieux chevaliers
« d'autrefois. J'étais un enfant alors, de peu d'esprit, comme sont
« les enfants, et m'amusant à chevaucher sur les bâtons; mais,
« malgré mon inexpérience, je faisais cette réflexion : Puisqu'il n'y
« a que les dames qui puissent rehausser un homme, je veux, quoi
« qu'il arrive, passer ma vie dans leur service[1]. »

Il choisit donc une dame, la plus belle et la plus chaste dont il eût entendu parler. Il ne la nomme pas, mais il faut croire qu'elle a existé, puisqu'il la servit de longues années, d'abord comme page, puis comme chevalier, et qu'il ne la quitta enfin qu'après avoir reçu d'elle des marques non équivoques d'indifférence. Il s'adressa ensuite à une autre, qui, dit-il, le fit moins languir. Ce qu'il accomplit de plus merveilleux, ce fut de représenter en personne la sortie de la déesse Vénus du sein de la mer Adriatique à Venise, et de la faire voyager en grande pompe jusqu'en Bohême, où un tournoi fut donné en son honneur. Il rétablit aussi la Table ronde, en 1240; il prit le nom du roi Arthur, et ses amis ceux des compagnons du roi.

Ulric de Lichtenstein fut un de ces hommes qui veulent réaliser leur idéal et l'introduire dans la vie. Certains d'entre eux ont payé leur erreur de leur vie; le *werthérisme* et le romantisme firent plus tard des victimes célèbres. La folie d'Ulric lui coûta moins cher; elle ne fit que le ruiner. Tandis qu'il courait les grands chemins sous le costume de Vénus, ses voisins, autrefois ses meilleurs amis, dit-il, surprenaient et démantelaient ses manoirs; le château de Lichtenstein fut détruit en 1268[2].

1. « Dô ich ein kleinez kindel was,
« dô hôrt ich ofte daz man las,
« und hôrt ouch die wîsen sagen,
« daz niemen wol bî sînen tagen
« erwerben möhte werdekeit,
« wan der ze dienest wær bereit
« guoten wîben sunder wanc :
« die heten hôhen habedanc...

— Édition de K. Lachmann : *Ulrich von Lichtenstein*, Berlin, 1841; — *Vrouwen dienest*, p. 3, v. 5 et suiv.

2. Le *Frauendienst* fut terminé en 1255; deux ans après, Ulric de Lichtenstein composa le *Livre des Dames* (*Der vrouwen buoch*), une suite de conversations galantes entre un chevalier et une dame.

3. — HADLAUB. — LES POÈTES D'ARMOIRIES.

Ulric de Lichtenstein trouva un vrai disciple, un demi-siècle plus tard, dans le poète lyrique Jean Hadlaub. Né à Zurich, et d'origine bourgeoise, Hadlaub consacra sa vie aux louanges d'une dame noble, qui ne voulut jamais l'admettre en sa présence. C'est un poète de décadence, dans toute la force du terme; il ne fait plus qu'aligner des mots. Mais quelques strophes de lui sont intéressantes, parce qu'il y est question du fameux collectionneur de Zurich, Roger Manesse. Bodmer, le premier éditeur des Minnesinger, s'est fondé sur le passage suivant, pour attribuer à Manesse la rédaction du beau manuscrit dont il s'était servi et qui appartenait alors à la Bibliothèque Royale de Paris.

Où trouverait-on, dans tout l'Empire, autant de chansons réunies qu'on en peut voir, soigneusement copiées, dans la seule ville de Zurich? Aussi la poésie y est-elle florissante. Que d'efforts a coûtés à Roger Manesse la collection de chansons qu'il possède! Tous les chanteurs devraient se donner rendez-vous dans sa demeure pour chanter ses louanges; car, chez lui, la poésie prend racine et fleurit. Qu'on lui indique encore aujourd'hui quelque œuvre de poète, il n'épargnera rien pour la recueillir.

Son fils, le marguillier, est animé du même zèle; l'art du chant est également redevable à tous deux. Mais, en recueillant les œuvres des poètes, ils s'honorent eux-mêmes. Ils n'ont pas eu besoin de conseil dans leur entreprise; ils n'ont eu qu'à s'inspirer de leur propre cœur et des hautes qualités de leur esprit. Ils n'ont pas voulu que des chansons, toutes consacrées à la louange des dames, périssent [1].

La poésie chevaleresque, avant de s'éteindre, revêtit une dernière forme, celle des *Poèmes d'armoiries*, si toutefois l'on peut

1. « Wâ vund man sament sô manic liet?
« man vunde ir niet
« im künicrîche,
« als in Zürich an buochen stât.
« des prüeft man dik dâ meistersanc.
« der Maness ranc
« dar nâch endelîche :
« des er diu liederbuoch nu hât.
« gein sîm hof mechten nîgen die singære,
« sîn lob hie prüeven und anderswâ :
« wan sanc hât boun und wurzen dâ,
« und wisse er wâ
« guot sanc noch wære,
« er wurb vil endelich dar nâ.... »

— Éditions de L. Ettmüller (*Johann Hadloubes Gedichte*, Zurich, 1840) et de K. Bartsch (*Schweizer Minnesänger*, Frauenfeld, 1886).

considérer les auteurs de ces poèmes comme des successeurs de Hartmann d'Aue et de Gotfrit de Strasbourg : c'étaient des chanteurs ambulants, qui, sous prétexte de décrire des armoiries, célébraient les hauts faits des seigneurs dont ils recevaient l'hospitalité. Les plus remarquables d'entre eux furent Pierre Suchenwirt et Hans Rosenblüt. Heureusement que l'un et l'autre ont encore d'autres titres de gloire. Suchenwirt, dans ses pièces didactiques et satiriques, gourmande parfois avec éloquence la corruption de la noblesse et même les vices naissants de la bourgeoisie. Quant à Rosenblüt, il fut l'un des plus anciens écrivains dramatiques de l'Allemagne; il était maître chanteur à Nuremberg, et, comme tel, l'un des représentants d'une école nouvelle qui remplaça celle des Minnesinger[1].

1. **Hugo de Montfort et Oswald de Wolkenstein.** — Parmi les derniers disciples de l'école des Minnesinger, deux seigneurs du Tyrol méritent au moins une courte mention : ce sont Hugo de Montfort et Oswald de Wolkenstein. Ils vivaient à la fin du XIV[e] siècle et au commencement du XV[e]. Ils étaient amis, et leurs poésies offrent beaucoup d'analogie. La versification est négligée; mais l'expression a souvent de la vivacité et de l'éclat. Hugo de Montfort nous apprend que c'est surtout à cheval et en se promenant dans la forêt qu'il composait ses vers. Il sait bien qu'il ne saurait atteindre les vrais Minnesinger. « Mais, » ajoute-t-il, « le « coucou chante bien après le rossignol : pourquoi ne chanterais-je pas? » Les deux poètes prennent volontiers le ton populaire, et c'est ce qui leur donne quelque originalité. — **Éditions** : Les poésies d'Oswald de Wolkenstein ont été publiées par Beda Weber (Innsbruck, 1847); celles de Hugo de Montfort par K. Bartsch (Tubingue, 1879).

CHAPITRE IV

RENOUVELLEMENT DE LA POÉSIE LYRIQUE

La poésie se rapproche de la vie réelle; mélange d'éléments lyriques et didactiques. — 1. Reimar de Zweter; éloge des vertus bourgeoises. Frauenlob; son lai en l'honneur de la Sainte Vierge et ses poésies en l'honneur des dames. Le poète forgeron Regenbogen. — 2. Les maîtres chanteurs. Rapport du *Meistergesang* et du *Minnesang*. Les écoles des maîtres chanteurs; leur influence sur l'éducation du peuple. — 3. Le chant populaire ou le *lied*; son ancienneté; son riche épanouissement à la fin du moyen âge; son intérêt pour la connaissance des mœurs. La ballade historique; les poètes suisses Halbsuter et Veit Weber.

Tandis que maître Jean Hadlaub, oubliant son origine bourgeoise, se nourrissait d'illusions chevaleresques, quelques-uns de ses contemporains, mieux avisés, chantaient simplement le monde où ils vivaient. Ces poètes, vrais organes d'une société où l'élément bourgeois dominait de plus en plus, opposaient à la fausse chevalerie de leur temps les humbles vertus qui faisaient la prospérité des villes, la fidélité, la concorde, le travail. Ils eurent une heureuse influence : ils ramenèrent le naturel dans la poésie. Ils gardèrent de leurs prédécesseurs l'élégance du style et l'harmonie du vers; mais, pour le fond des sujets, ils ne relèvent que d'eux-mêmes. Ils trouvent dans leur zèle pour le bien public une nouvelle source d'éloquence; mais ils savent aussi orner une simple scène de la vie, et ils ont souvent des grâces familières que n'ont jamais connues les anciens Minnesinger.

1. — REIMAR DE ZWETER. — FRAUENLOB. — REGENBOGEN.

Reimar de Zweter, appelé aussi Reimar le Jeune, était de naissance noble, mais sa poésie est toute consacrée à l'éloge des

vertus bourgeoises. Il nous apprend, dans une strophe, qu'il était originaire des bords du Rhin, qu'il fut élevé en Autriche, et qu'il passa une partie de sa vie à la cour de Bohême. Il ajoute, faisant allusion au jeu des échecs, qu'en Bohême « il n'a que le roi pour « lui, que cavaliers, tours, fous et paysans, tous lui sont hostiles ». Il retourna dans les pays du Rhin, et mourut vers 1260[1]. Il est probable que c'était la franchise de sa parole qui lui avait fait les ennemis. Il flétrit sans ménagement les vices de la chevalerie, la passion du jeu, l'ivrognerie, la débauche. Il recommande surtout le respect du mariage, comme une des garanties de l'ordre public. « Je trouve l'ordre du mariage, » dit-il, « préférable « à tous les autres ordres. Franciscains et bénédictins, moines « gris, noirs ou blancs, frères porte-croix ou porte-épée, men- « diants ou prêcheurs, ne sont rien auprès de cet ordre-là. L'homme « qui soutient l'ordre du mariage accomplit à la fois la loi du « monde et la loi de Dieu : le reste n'est que mensonge. » Ailleurs il compare la femme au Saint Graal, et il ajoute : « Celui qui veut « conquérir ce nouveau Graal doit être chaste comme l'étaient « les chevaliers de Monsalvat. » Il n'est pas moins sévère pour le clergé que pour la noblesse ; il s'élève contre les moines qui portent les armes, contre les papes qui lancent l'anathème. Il est partisan de l'autorité impériale. Une seule chose lui paraît supérieure à toutes les puissances de la terre : la pensée libre. « On « peut réprimer la parole, » dit-il, « mais la pensée ne reconnaît « pas de loi ; elle rejette les entraves qu'on veut lui mettre. Il n'y « a ni empereur ni roi qui soit assez puissant pour empêcher « qu'on ne voie et qu'on ne pense. »

Reimar a le ton sentencieux, quoiqu'il garde la forme de la strophe lyrique ; il a dans le style quelque chose de la concision de Walther de la Vogelweide. Frauenlob, qui appartient à une époque un peu postérieure, lui ressemble pour le fond des idées, mais il a une langue plus fleurie et même parfois maniérée. Il s'appelait, en réalité, Henri de Meissen, d'après son lieu de naissance. Son surnom, qui peut se traduire par *Louange des dames* ou par *Louange de Notre-Dame*, lui fut donné soit à cause de son lai en l'honneur de la Sainte Vierge, soit à cause d'une suite de poésies où il glorifiait les dames bourgeoises. Il prétendait, en effet, qu'une bourgeoise avait autant de droits qu'une châtelaine

1. Voir l'édition des *Sprüche*, de Gustave Rœthe, Leipzig, 1887.

au titre de dame (*Frau*). Voici une des strophes qui justifient son surnom :

O nobles femmes, conservatrices du monde, — mandatrices de Dieu et de la Sainte Vierge, — je vous célèbre dans mes chants. — Toute vertu est renfermée en vous, — et aucun maître ne saurait épuiser vos louanges. — Le monde aurait pris fin depuis longtemps, — sans la vertu des femmes : c'est à elles que va mon désir. — Leur vue réjouit l'homme : — que l'homme soit digne d'elles et leur soit reconnaissant! — Une femme est toute-puissante pour diminuer la peine — et pour chasser la tristesse. — En vain la campagne se pare de fleurs, — en vain l'oiseau chante sous la feuillée : — je consacre mes louanges aux femmes vertueuses. — Heureux l'homme qui en possède une! — Qu'il la chérisse, et qu'il l'apprécie au fond de son cœur[1]!

Frauenlob mourut à Mayence, en 1318, avec la réputation d'un grand poète. Une chronique raconte que les femmes voulurent porter son cercueil à la cathédrale, et qu'on fit des libations de vin sur sa tombe, comme aux temps antiques.

Frauenlob eut pendant quelque temps, à Mayence, un rival dans la personne d'un forgeron, nommé Barthel Regenbogen, qui l'attaqua même dans ses vers. Cet artisan poète, dont la vie est du reste tout à fait inconnue, avait, comme Frauenlob, une haute idée de son talent, et il n'en éprouva que plus de dépit de ne pas se voir récompensé comme il croyait le mériter. Il menace quelque part les seigneurs et les bourgeois riches dont il briguait le suffrage de retourner à son enclume, qui du moins, dit-il, lui donnait le pain de chaque jour. Regenbogen a une langue un peu rude, quelquefois obscure. Il a des idées saines, des convic-

1. « O reiniu wîp, ûfhaltunge aller welde
« gên Gote unt gên der muoter sîn,
« als hie mit sange ich melde,
« si sint der hôhsten sælden schrîn :
« kein meister mac ir hôhez lop voldenken.
« diu werlt, diu wær vor langer zît vergangen,
« enwæren niht diu reinen wîp :
« nâch in mich sol verlangen.
« sî vröuwent maneges mannes lîp :
« ir werde man, dar an sult ir gedenken.
« die vrouwen künnen wenden leit
« den mannen, al ir trûren wol verhouwen.
« swaz bluomen heide und anger treit,
« ich lobe si vür die vogele in den ouwen;
« dâ vür lobe ich der edelen vrouwen minne :
« ie wol dem man, der eine hât,
« der halt si liep und zart mit wîsem sinne ! »
— Édition de L. Ettmüller : *Heinrichs von Meissen des Frauenlobes Leiche, Sprüche und Lieder*, Quedlinburg, 1843.

tions naïves. Il engage à plusieurs reprises les juifs à se laisser convaincre de leur erreur. Témoin des troubles de l'interrègne, il espère que Frédéric Barberousse sortira un jour de son tombeau pour rétablir la paix dans son Empire. Il montre, dans une strophe, que le salut de l'Allemagne ne peut venir que de l'union des trois États :

Prêtres et chevaliers, cessez de vous haïr, — si vous voulez éviter de grands malheurs, — et songez à vos vrais intérêts. — Le prêtre, le chevalier et le paysan doivent être trois compagnons. — Le paysan doit labourer pour le prêtre et le chevalier; — le prêtre doit sauver le paysan et le chevalier — de l'enfer, et le noble chevalier — doit protéger le prêtre et le paysan contre ceux qui voudraient leur nuire. — A l'œuvre donc, mes trois nobles compagnons! — Si la crosse et l'épée restent unis, — ce sera pour le salut de la chrétienté, — et la charrue aussi fera son devoir. Fidèlement unis, vous ne craindrez personne[1].

2. — LES MAÎTRES CHANTEURS.

Frauenlob et Regenbogen ont été réclamés plus tard par l'école des maîtres chanteurs; ils ne lui appartiennent qu'à moitié. Ils forment la transition entre le *Minnesang* et le *Meistergesang*, entre l'ancien lyrisme chevaleresque et la nouvelle poésie bourgeoise. Le *Meistergesang* n'est pas, comme on le présente quelquefois, une pure création du XV[e] siècle; il repose, comme toute institution solide, sur le passé. Ses grandes métropoles sont les mêmes que celles de la poésie chevaleresque; ce sont les régions riveraines du haut Danube et du Rhin. Sa forme ordinaire est l'ancienne strophe à trois compartiments, les deux premiers (*stollen*) correspondant l'un à l'autre, et le troisième formant la conclusion (*abgesang*). Seulement, par un développe-

1. « Ir pfaffen und ir ritter, tribet von iu nit,
« ir prüevet anders grôzer ungenâde zît.
« ir sult gedenken rehte, wie ez umb iu lit.
« der pfaffe, ritter, bûman, die drie solten sin gesellen.
« der bûman sol dem pfaffen und dem ritter ern :
« sô sol der pfaffe den bûman und den ritter nern
« vor der helle, und sol der werde ritter wern
« dem pfaffen und dem bûman, die in tuon iht bœses wellen.
« nu dar, ir edelen werden drie gesellen!
« stôl unde swert, welt ir ein ander helfen wol,
« sô wirt diu kristenheit von iu genâden vol.
« stôl unde swert, der pfluoc tuot allez daz er sol :
« sît ir mit triu ein ander bî, iuch kan nieman gevellen. »
(Bartsch, *Deutsche Liederdichter*.)

ment graduel, inévitable, la strophe, d'abord toute simple, s'allonge, s'enchevêtre, et prend à la fin une construction tout à fait artificielle.

L'ancien chanteur chevaleresque faisait déjà école; il avait des disciples qui le suivaient, comme l'écuyer suivait le chevalier. Quand la poésie devint sédentaire dans les communes, le chanteur s'établit à demeure, offrant son enseignement et son exemple à qui pouvait en profiter, rassemblant ses élèves autour de lui, et les produisant à l'occasion devant le public. Ce fut un premier pas; le second fut l'organisation du chant sur le modèle de ces corporations qui régissaient toute la vie communale du moyen âge.

L'association des maîtres chanteurs, une fois constituée, eut sa légende, celle des douze chanteurs qui, au x[e] siècle, avaient fondé l'art du chant, et qui avaient reçu de l'empereur Otton I[er] une charte avec une couronne d'or. Elle eut ses armoiries. Elle se ramifia en un grand nombre d'écoles, échelonnées de ville en ville. Chaque école avait ses trois présidents, ou marqueurs (*Merker*), chargés de veiller au maintien des règlements. Elle avait ses réunions privées ou publiques; celles-ci se tenaient dans les églises. Les adhérents avançaient par degrés; on était poète (*Dichter*), lorsqu'on savait composer une pièce de vers sur l'un des *tons* inventés par les maîtres; on était maître soi-même, lorsqu'on avait imaginé un ton nouveau. La composition et le chant étaient réglés par une législation minutieuse, la *tablature*, qui fut définitivement constituée au commencement du XVI[e] siècle. Les fautes commises par les débutants étaient scrupuleusement notées, et ce n'étaient pas seulement des mots détournés de leur sens ou des rimes défectueuses, mais aussi des erreurs de doctrine; car les *Meistersänger* étaient parfois de grands théologiens; ils savaient dire, par exemple, où Dieu s'était trouvé avant la création du monde, comment il avait pu naître de sa propre créature, comment enfin la vierge Marie avait dû exister avant son fils, c'est-à-dire avant l'origine des choses.

L'art des maîtres chanteurs se perdit de bonne heure dans la minutie littéraire et théologique. De leurs œuvres, il n'est rien resté qui mérite seulement l'impression. Les vrais écrivains qui se sont rattachés à eux se sont illustrés en dehors de l'école. Les chants de maître de Hans Sachs, par exemple, constituent la partie morte de ses écrits. Le mérite des maîtres chanteurs est

ailleurs que dans la poésie; ils ont créé un intérêt supérieur au sein d'une bourgeoisie vouée au travail matériel, et leurs écoles ont été pendant plusieurs siècles des foyers d'instruction et de moralité pour le peuple [1].

3. — LE CHANT POPULAIRE.

Le chant populaire, ou le *lied*, dérive de la même source que la poésie des maîtres chanteurs, bien qu'il n'ait pas attendu, pour se produire, la révolution communale du XIIIe siècle. On peut suivre ses traces jusqu'au temps des premières croisades. Il mêle déjà ses refrains naïfs aux strophes savantes des Minnesinger; mais il est hors de doute que ses commencements datent d'une époque encore plus reculée, où nos renseignements ne peuvent atteindre. La poésie populaire traduit les premiers mouvements de la conscience nationale; elle respire dans les premiers bégaiements de la langue. Du jour où il y a des âmes qui sentent, elle fait entendre ses accents, qui le plus souvent meurent sans laisser d'écho, mais qui, d'autres fois, résonnent d'âge en âge jusqu'au milieu des littératures classiques.

Le XIVe et le XVe siècle marquent une des époques les plus florissantes de la poésie populaire. Rien ne fait mieux connaître la société de ce temps que les strophes anonymes où chaque classe exprimait tour à tour ses plaintes ou ses désirs. Les métiers prospéraient dans l'intérieur des villes, mais les campagnes étaient livrées au pillage. En vain le paysan criait au seigneur qui le rançonnait : « C'est moi qui ensemence la terre; j'apporte plus « de bienfaits que toi; ta noblesse serait de courte durée, si je ne « traînais la charrue. » Le seigneur lui répondait : « Il faut que « je me couvre de gloire, car le sang des héros coule dans mes « veines. Je me plais dans la compagnie des dames; elles ont « droit à mes hommages; mais pour que je puisse les servir, il « faut que tu travailles pour moi. » Le paysan aurait bien consenti à nourrir l'oisiveté du seigneur, si du moins il avait pu trouver

1. En 1833, l'école d'Ulm comptait encore quatre maîtres chanteurs; elle tint sa dernière séance le 21 octobre de cette année, et se fondit dans une société chorale de la ville. — Voir J. Grimm, *Ueber den altdeutschen Meistergesang*, Gœttingue, 1811. — Un choix de chants de maître a été donné par Bartsch : *Meisterlieder der Kolmarer Handschrift*, Stuttgart, 1862

chez lui aide et protection; mais le code chevaleresque était changé depuis l'interrègne. Le chevalier ne s'armait plus pour la défense du faible, mais pour accabler l'homme sans armes; il suivait la ligne de conduite que lui trace une chanson du XIVe siècle :

Si tu veux mener une vie prospère, — jeune gentilhomme, — tu n'as qu'à suivre mes enseignements. — Monte à cheval! Réponds à l'appel de ton seigneur! — Tiens-toi sous l'abri des vertes forêts; — et si tu vois approcher le paysan, — attaque-le avec vigueur.

Mets-lui la main au collet, — prends-lui tout ce qu'il possède, — tout ce qui peut réjouir ton cœur. — Enlève-lui les chevaux de sa voiture. — N'es-tu pas fort et intrépide? — Serre-lui la gorge, — pour lui tirer son dernier liard [1].

Cette chanson, dont le langage contraste singulièrement avec l'ancienne courtoisie, était sans doute l'œuvre d'un soudard de basse origine, encore plus impitoyable que le chef dont il suivait l'enseigne. Ainsi la poésie retraçait tour à tour la misère du peuple et la cruauté de ses maîtres; mais elle était surtout éloquente lorsque, élevant ses regards au-dessus des intérêts particuliers, elle envisageait le sort de la patrie commune. L'Allemagne entière aurait pu s'appliquer alors cette chanson mélancolique qui se répétait dans une de ses plus riches provinces : « O Thuringe, « tu serais un beau pays, si tu étais gouvernée sagement. Tu nous « donnes le blé, tu nous donnes le vin, et tu pourrais nourrir « facilement un seigneur, quelque petite que tu sois. Mais quand « le vautour perche sur la haie, il est rare que les poussins « deviennent gras. »

La poésie populaire nous a conservé le type du chevalier pillard dans le fameux Eppelin de Geilingen, dont les actions peu

1. « Wiltu dich erneren,
« du junger edelman,
« folg du miner lere.
« sitz uf, drab zum ban!
« halt dich zuo dem grüenen wald :
« wann der bur ins holz fert,
« so renn in freislich an!

« Derwüsch in bi dem kragen,
« erfrew das herze din,
« nim im was er habe,
« span usz die pferdelin sin!
« bis frisch und darzuo unverzagt;
« wann er nummen pfenning hat,
« so risz im dgurgel ab!... »

glorieuses sont esquissées dans une ballade anonyme de la fin du xive siècle :

Il y avait un jour un hardi chevalier : — on le nommait Eppelin de Geilingen.
Il entrait souvent à Nuremberg; — il était l'ennemi juré des habitants de cette ville.
Il s'arrêta un jour devant la demeure d'un forgeron. — « Bon forgeron, » lui dit-il, « sors de ta boutique.
« Bon forgeron, écoute-moi : — il faut que tu mettes quatre fers à « mon cheval.
« Que les fers soient solides et bien appliqués, — et je te donnerai « une belle récompense. »
Il porta la main à son gousset, — et en tira une poignée de florins.
« Forgeron, » dit-il, « épargne tes remerciements : — ceux qui te « gouvernent me rendront demain ce que je te donne aujourd'hui[1]. »

Eppelin de Geilingen aimait à surprendre les marchands attardés qui revenaient de la foire. Mais un jour il tomba lui-même dans une embuscade, et il fut livré aux bourgeois de Nuremberg, qui le pendirent, sans égard pour sa noblesse.

Une variété intéressante de la poésie populaire, et qui a quelque ressemblance avec la ballade, c'est la chanson historique, faite pour perpétuer le souvenir d'un grand événement. Elle a quelquefois l'étendue d'un petit poème, mais la forme est toujours lyrique. La Suisse a créé ce genre de poésie, au milieu de ses luttes pour l'indépendance. Un poète nommé Halbsuter, qui vivait à Lucerne, a décrit la journée de Sempach, où les troupes confédérées vainquirent, en 1386, la chevalerie du duc d'Autriche.

1. « Es was ein frisch freier reutersman,
« der Epple von Geilingen ist ers genant.

« Er reit zuo Nürnberg ausz und ein,
« ist der von Nürnberg abgsagter feind.

« Er reit zuo Nürnberg fürs schmids haus :
« Hör, lieber schmid, trit zuo mir herausz!

« Hör, lieber schmid, nu lasz dir sagen :
« du solt mir meim rosz vier eisen aufschlagen!

« Beschlag mirs wol und bschlag mirs eben!
« ich will dir ein guoten lon drumb geben. »

« Da greif er in die taschen sein,
« gab im vil der roten gülden fein.

« Schmid, du solt nit vil davon sagen :
« dein herren müeszen mirs wol bezalen.... »

Halbsuter ne se borne pas à louer le courage des vainqueurs; il insulte à la détresse des vaincus; il se rit de la douleur des veuves, de l'abandon des orphelins : la poésie populaire n'avait pas seulement emprunté au peuple la franche naïveté de son langage, mais aussi la rudesse de ses mœurs et la crudité de ses sentiments. Du reste, la chanson de Halbsuter se distingue par des qualités de premier ordre : le vers peut être irrégulier, la rime imparfaite, mais le récit est plein de vie. Aucun Minnesinger n'a jamais su peindre une bataille comme le soldat de Sempach : car le poète avait lui-même combattu dans les rangs des confédérés. Un siècle plus tard, Veit Weber, de Fribourg en Brisgau, célébra la victoire des Suisses sur Charles le Téméraire. Il était chanteur ambulant, et en même temps poète attitré de certaines villes, dont il portait les armoiries sur ses vêtements. Le chroniqueur suisse Diebold Schilling nous a gardé de lui cinq chansons, dont la plus remarquable est celle qui raconte la bataille de Morat. A la fin du siècle, une chanson anonyme rappelle encore la victoire de Dorneck, remportée par un corps confédéré sur une armée autrichienne. Toutes ces poésies témoignent sinon d'un grand art, du moins d'une inspiration très vraie et d'un ardent patriotisme.

En général, ce n'est point par l'art que la poésie populaire se recommande. L'union de la nature et de l'art, c'est la perfection, qui ne se rencontre qu'à l'apogée des littératures; mais, à défaut d'une union si rare, c'est encore la nature, c'est-à-dire la vérité, qui est le plus nécessaire à la poésie. Le chant populaire est l'expression immédiate et presque inconsciente d'un sentiment naturel. Il n'admet que les formes les plus simples. Une certaine négligence ne le dépare point; il ne fuit que l'affectation et le pédantisme. Quant aux sujets, il embrasse toutes les relations de la vie publique et privée, tous les aspects du monde physique et moral. Sa fécondité est prodigieuse. Une grande partie des chansons populaires du moyen âge ont péri, après avoir vécu quelque temps dans la tradition orale; celles qui sont parvenues jusqu'à nous ont été conservées dans des chroniques contemporaines, ou dans des recueils du XVIe et du XVIIe siècle [1].

1. **Recueils.** — Un des recueils les plus anciens et les plus précieux est celui qui a été fait, à la fin du XVIe siècle, par une religieuse nommée Clara Hætzler; il a été republié par C. Haltaus (Quedlinburg et Leipzig, 1840). — Dédaignée pendant tout le XVIIe siècle et pendant la première moitié du XVIIIe, la poésie populaire reprit faveur au début de la période classique. Herder en recommanda l'étude

Quelques-unes sont devenues, entre les mains d'un Gœthe ou d'un Uhland, de petits chefs-d'œuvre.

et l'imitation. Sa collection de chants populaires, dont une grande partie est consacrée aux littératures étrangères, et qui est comprise dans ses œuvres sous le titre de *Voix des Peuples* (*Stimmen der Völker in Liedern*), inaugura une longue série de publications semblables. Les plus importantes sont celles d'Arnim et Brentano (*Des Knaben Wunderhorn*, 3 vol., Heidelberg, 1806-1808), d'Uhland (*Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, Suttgart et Tubingue, 1844-1845) et de Simrock (*Die deutschen Volkslieder*, Francfort, 1851). — **A consulter** : Uhland, *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, 8 vol., Stuttgart, 1865-1873.

Pour les chansons historiques, **consulter** surtout : Soltau, *Einhundert deutsche historische Volkslieder*, Leipzig, 1836 ; et R. Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom XIII. bis XVI. Jahrhundert*, 4 vol., Leipzig, 1865-1869. — L'ouvrage le plus complet qui ait été publié en français est celui de Éd. **Schuré** : *Histoire du Lied ou la Chanson populaire en Allemagne*, Paris, 1868.

CHAPITRE V

LA POÉSIE RELIGIEUSE

1. Poèmes; abus croissant du merveilleux. *La Vie de saint Oswald. La Récompense du monde* et *la Forge d'or* de Conrad de Wurzbourg. *Martine*, de Hugo de Langenstein. La légende de sainte Élisabeth de Hongrie. — 2. Cantiques. Traductions et imitations des hymnes de l'Église, par Hermann de Salzbourg. Les cantiques de Henri Laufenberg; mélange d'émotion vraie et d'afféterie mystique.

1. — POÈMES.

La poésie religieuse continuait de suivre la direction que lui avaient imprimée des poètes comme Rodolphe d'Ems; elle n'était plus, pour ainsi dire, qu'une branche parasite de la littérature chevaleresque. La plupart des légendes rimées de la fin du moyen âge ne sont autre chose que des récits d'aventure dont les personnages sont des saints; l'intérêt romanesque y remplace le sentiment religieux. Telle est, par exemple, *la Vie de saint Oswald*, écrite d'abord au XIIe siècle, et reprise deux fois au XIVe. Les deux dernières rédactions nous sont seules parvenues[1]; les auteurs sont inconnus. Le caractère merveilleux de cette légende s'explique par son origine celtique; des animaux y jouent des rôles importants, comme dans les anciens contes gallois. Le héros est un roi d'Angleterre, qui recherche en mariage la fille d'un roi païen, nommé Aron. Un corbeau lui sert de messager, et les aventures du corbeau, qui se trouve plusieurs fois en danger de mort, ne sont pas la partie la moins bizarre du

1. L'une a été publiée par Ettmüller (Zurich, 1835), l'autre par Pfeiffer (dans la revue de Haupt, *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, II).

récit. En vain le corbeau porte l'anneau d'Oswald au delà des mers et lui rapporte celui de la princesse : Aron s'oppose au mariage. Alors Oswald prend les armes, pour conquérir sa fiancée. Dans un combat, il fait vœu, si Dieu lui donne la victoire, d'accueillir à l'avenir toute demande qui lui sera faite au nom de Dieu. Il est vainqueur; tous les païens sont mis à mort; Aron seul est épargné, et se déclare prêt à recevoir le baptême, si on lui démontre que le dieu chrétien est le plus puissant des dieux. Oswald lui en donne aussitôt la preuve, en ressuscitant les païens étendus sur le champ de bataille. Aron, ayant retrouvé son armée, veut recommencer la lutte. Mais les siens refusent de lui obéir; car, dans l'intervalle, ils ont vu l'enfer, et ils craignent d'y être précipités une seconde fois. Oswald rentre dans son palais avec la princesse. A peine a-t-il pris sa place au festin de noces, qu'un pèlerin se présente et lui demande, au nom de Dieu, sa femme et sa couronne. Se rappelant son vœu, il invite l'étranger à se vêtir du manteau royal et à s'asseoir à côté de la reine. Or le pèlerin n'était autre que le Sauveur du monde; il rend à Oswald tous ses honneurs; mais il l'engage en même temps à renoncer aux biens de la terre et à se préparer à une mort prochaine.

De pareilles histoires étaient plutôt faites pour l'étonnement que pour l'édification des lecteurs. D'autres légendes étaient conçues dans le genre allégorique dont les plus parfaits modèles sont *la Récompense du Monde* et *la Forge d'or* de Conrad de Wurzbourg. Le Monde, un personnage de femme (*die Werlte*), est un assemblage de tous les vices, surtout de ceux qui se cachent sous des dehors brillants. Quant à *la Forge d'or*, le titre n'en ferait pas deviner le contenu, qui s'explique assez bien dans les premiers vers : « Que ne puis-je, » dit l'auteur en s'adressant à la sainte Vierge, « que ne puis-je, auguste Reine du ciel, dans la forge « de mon cœur, forger un poème d'or, incrusté de pensées d'es- « carboucle, et qui, par son éclat, soit digne de ta gloire? Mais « je manque d'art pour manier le marteau de ma langue... » Le poème contient, en effet, les louanges de la Vierge, et il est écrit tout entier dans ce style, qui fit passer Conrad de Wurzbourg pour le premier poète de son temps. Conrad étonna, du reste, ses contemporains par la fertilité de son esprit et l'agilité de sa plume. Il rima aussi les légendes de saint Alexis et du pape Silvestre, l'histoire du châtelain de Coucy, celle d'Amis et Amile

(sous les noms d'*Engelhart et Engeltrut*), et celle de Lohengrin, le Chevalier au cygne, sans parler d'un grand nombre de lais, de ballades et de chansons. Il ne put achever son poème de *la Guerre de Troie*, qu'un continuateur inconnu porta jusqu'aux environs de cinquante mille vers[1]. Dans la légende, il eut pour principal disciple un chevalier de l'ordre Teutonique, nommé Hugo de Langenstein, qui retraça le martyre de sainte Martine. Les vertus de la sainte, ce sont ses vêtements, que Dieu lui-même a préparés pour elle. La couronne qui est posée sur sa tête est formée de six fleurs : l'humilité, la fidélité, la tempérance, la douceur, l'obéissance, la sagesse. Ce qui rend ces comparaisons encore plus fastidieuses, ce sont les développements qu'elles entraînent, et où l'auteur étale toute sa science théologique et laïque[2].

Les poètes, peu capables de recueillir et de ranimer les pieuses traditions d'autrefois, étaient quelquefois mieux inspirés par des légendes presque contemporaines et se rattachant à des souvenirs encore vivants. Une des saintes les plus vénérées de l'Allemagne fut Élisabeth de Hongrie, la femme de ce landgrave Hermann de Thuringe qui se signala parmi les plus zélés protecteurs des lettres. Sa vie a été racontée dès la fin du XIIe siècle[3]. L'auteur est inconnu, mais il est probable qu'il était originaire de la Thuringe. On s'aperçoit que, dans son récit, le sentiment patriotique soutient l'émotion religieuse. La légende a été reprise, au commencement du XVe siècle, par l'historien saxon Jean Rothe, chapelain de la landgrave Anne ; mais il paraît que le souvenir des bienfaits et des souffrances d'Élisabeth était déjà bien affaibli, car le récit de Rothe n'est plus qu'une froide énumération de miracles.

1. **Éditions.** — *Der werlte lôn*, éd. de Franz Roth, Francfort, 1843. — *Die goldene Schmiede*, éd. de W. Grimm, Berlin, 1840. — W. Grimm a également publié le *Silvester* (Gœttingue, 1841), et Roth l'histoire du châtelain de Coucy (*Die Mæhre von der Minne oder die Herzmæhre von Konrad von Würzburg*, Francfort, 1846) et celle du Chevalier au cygne (*Der Schwanritter*, Francfort, 1861). — *Engelhart* ne nous est parvenu que dans un texte imprimé du XVIe siècle (Francfort, 1573) ; Haupt a essayé de restituer le texte primitif (Leipzig, 1844).

2. Hugo de Langenstein nous apprend qu'il rapporta de Rome, en 1293, l'original latin dont il se servit ; son poème n'a pas moins de 33 000 vers. — **Édition** de A. Keller, Stuttgart, 1856.

3. **Édition** de M. Rieger, Stuttgart, 1868.

2. — CANTIQUES.

Le sentiment religieux s'était retiré des longs poèmes légendaires; mais il venait de trouver une expression nouvelle, plus énergique et plus spontanée, dans la poésie lyrique. On commençait à traduire les hymnes de l'Église, soit pour l'édification des fidèles, soit même pour les besoins du culte; et l'étude de ces grands modèles inspirait souvent des imitations heureuses. Un moine bénédictin de Salzbourg, nommé Hermann, se fit connaître, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, par des cantiques en langue vulgaire. Ses traductions sont fort au-dessous des originaux; la recherche de la rime le rend souvent lourd et diffus. Ses propres poésies sont médiocres. Mais il a toujours eu le mérite d'ouvrir une voie. Le plus important de ses successeurs fut Henri Laufenberg, doyen du chapitre métropolitain de Fribourg-en-Brisgau, qui termina sa vie, en 1460, dans le couvent des Johannites à Strasbourg. Il est difficile de séparer, dans la poésie de Laufenberg, ce qui est original de ce qui est imité ou traduit; mais on trouve presque toujours chez lui, à côté d'une certaine afféterie mystique, une émotion sincère et vraie. Lorsqu'il décrit en style allégorique les doigts de la sainte Vierge ou sa coiffure, il n'est que le disciple de Hugo de Langenstein; mais quelle différence entre la piété conventionnelle des légendes de la décadence et les strophes touchantes où Henri Laufenberg regrette la Patrie céleste!

Je voudrais être dans ma patrie, — et renoncer aux vaines consolations de ce monde :
Je veux parler de la patrie céleste, — où je pourrai contempler Dieu éternellement.
Courage, mon âme! c'est là que tu dois aspirer; — c'est là que la troupe des anges attend ta venue.
Ce monde est trop étroit pour toi : — il te faut retourner dans ta patrie[1]!

1. « Ich wölt, daz ich do heime wär
« und aller welte trost enbor
« Ich mein doheim in himelrich,
« do ich Got schowet eweclich.
« Woluf, min sel, und riht dich dar
« do wartet din der engel schar.
« Won alle welt ist dir ze clein,
« du kumest denn e wider hein. »

Les meilleures pièces de Henri Laufenberg sont celles qui sont conçues dans le ton populaire. Les écrivains de la Réforme le considéraient, avec raison, comme un de leurs précurseurs. C'est en se rapprochant du peuple, en parlant sa langue, en s'inspirant de ses sentiments, que la poésie religieuse reprit, au siècle suivant, une élévation et une fécondité nouvelles[1].

1. Édition. — Phil. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied, von der ältesten Zei bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, 5 vol., Leipzig, 1864-1877.

CHAPITRE VI

LA POÉSIE DIDACTIQUE ET SATIRIQUE

1. *Le Coursier* de Hugo de Trimberg. — 2. Les poésies sentencieuses de Henri le *Teichner* et de Pierre Suchenwirt. — 3. Les fables d'Ulric Boner. Poèmes allégoriques; *le Livre des Échecs* de Conrad d'Ammenhausen. — 4. Transformation de la légende de Renart *Reineke Vos*.

1. — HUGO DE TRIMBERG.

Un pauvre recteur de collège, Hugo de Trimberg, écrivit, à la fin du XIII[e] siècle, entre autres ouvrages aujourd'hui perdus, une sorte d'encyclopédie rimée, résultat de ses nombreuses lectures, et qu'il intitula *le Coursier*[1]. Il y traverse au hasard une quantité de sujets, prodigue les conseils aux faibles et aux opprimés, et ne ménage pas le blâme à ceux qui le méritent. Les tournois lui paraissent de coupables divertissements. « A quoi pensent, » dit-il, « ces deux mannequins bardés de fer, qui se précipitent « l'un contre l'autre en croisant leurs lances, jusqu'à ce que l'un « d'eux se fasse emporter à demi mort? Ne plaignez pas celui qui « est blessé : il suivait sa fantaisie; mais s'il se faisait appliquer « pour ses péchés autant de coups qu'il en reçoit gratuitement, « le salut de son âme serait plus avancé. » Ce sont les romans d'aventure qui égarent les esprits. Pour Hugo de Trimberg, il n'y a qu'un livre utile, la Bible. « Mais, » ajoute-t-il, « on connaît « mieux aujourd'hui le *Parzival* et le *Tristan*, le *Wigalois* et l'*Énée*,

1. Trimberg est une petite ville des environs de Wurzbourg; Hugo dirigea une école dans un faubourg de Bamberg, de 1260 à 1309. Son poème a été publié par la Société historique de Bamberg : *Der Renner, ein Gedicht aus dem XIII. Jahrhundert*, Bamberg, 1833-1836.

« l'*Érec*, l'*Ivain* et les histoires des autres héros qui siégeaient « autour de la Table ronde. Nos femmes savent comment les vail- « lants d'autrefois s'assommaient pour l'amour de leurs belles, et « elles s'apitoient sur de telles aventures, plus que sur les plaies « de notre Sauveur. » Mais ses traits les plus acérés sont dirigés contre le haut clergé. « Rome, » dit-il, « a été bâtie autrefois par « des brigands : aujourd'hui l'on n'y détrousse plus les voyageurs, « mais on leur vide le gousset en leur vendant des indulgences. » Dans une fable, il montre le Loup, le Renard et l'Ane se confessant l'un à l'autre : les deux premiers se donnent réciproquement l'absolution pour leurs plus gros péchés; mais quand vient le tour de l'Ane, ses confrères le déchirent pour une peccadille; et l'auteur a soin de nous avertir que l'Ane est un pauvre moine qui a négligé de se mettre dans les bonnes grâces de son prieur.

Le Coursier a été un des livres les plus répandus à la fin du moyen âge; on en fit des remaniements et des extraits au XVIe siècle. Herder le cite avec éloge à côté de Freidank, et Lessing avait l'intention de le remettre au jour dans une édition nouvelle.

2. — HENRI LE « TEICHNER ». — SUCHENWIRT.

L'enseignement ne prenait pas toujours la voie indirecte du récit poétique; il se présentait aussi sous des dehors plus austères. Le principal représentant du genre didactique proprement dit, dans la dernière période du moyen âge, c'est un poète autrichien appelé Henri le *Teichner*. Ses poésies sentencieuses ne sont pas, comme celles de Freidank, de simples maximes en vers, mais des pièces assez étendues, qui rappellent tantôt l'épître, tantôt la satire. Le Teichner composa plus de sept cents ouvrages de ce genre. Ses traits sont surtout dirigés contre les hautes classes, qu'il accuse de méconnaître le rôle qu'elles doivent jouer dans l'État et pour lequel Dieu les a instituées. Il ne méprise pas la chevalerie, comme Hugo de Trimberg; il lui reproche seulement d'abandonner ses anciennes traditions. « Un chevalier qui sait « rompre une lance avec grâce, » dit-il, « se fait valoir devant le « monde; mais celui qui sauve la vie d'un innocent se rend « agréable à Dieu. » Le clergé ne remplit pas mieux ses devoirs que la noblesse. « Le Sauveur du monde, » dit le Teichner dans une de ses meilleures pièces, « n'a jamais combattu avec l'épée;

« on n'a jamais porté d'armoiries derrière les apôtres. Mais « les prêtres d'aujourd'hui veulent manier deux glaives; ils « oublient que les droits de Dieu n'excluent point les droits de « César. On représente les saints docteurs d'autrefois avec un « livre à la main et une écritoire au côté : s'il fallait peindre un « prélat de nos jours, il faudrait lui ceindre l'épée et le poi- « gnard, et montrer le diable derrière lui. Saint Pierre et les « apôtres étaient des sots de tant se tourmenter pour entrer au « royaume de Dieu, si on peut le conquérir par les armes. » Henri le Teichner a le langage vif, comme tous les satiriques du moyen âge; mais c'est l'intérêt de la vérité qui le guide, si l'on en juge par le ton convaincu des lignes suivantes : « La parole est libre, « elle parcourt le monde entier. Nul homme, depuis le roi jusqu'au « valet, ne peut empêcher qu'on parle de lui librement. La vérité « est si forte, qu'elle ne craint aucune puissance. Quiconque veut « s'opposer à elle et ruiner ceux qui la professent, ressemble « à un insensé qui, possédant une femme honnête, la battrait « toutes les fois qu'il ferait lui-même une sottise. Le glaive et « l'excommunication ne peuvent rien contre la vérité : qu'on « l'opprime ici, elle reparaîtra là. »

Henri le Teichner faisait de la poésie l'occupation de sa vie. Il déclare qu'au milieu de ses plus grands chagrins il ne cessa jamais de composer. Il débitait ses vers devant les seigneurs et les bourgeois qui l'entretenaient. Mais il se faisait un devoir de leur dire la vérité. « Le monde, » dit-il, « me donne la richesse, en retour de « mon art, et il me prodiguerait bien plus ses faveurs si je vou- « lais louer ses désordres. » — Il mourut, dans un âge avancé, à Vienne, vers 1380, et son compatriote Suchenwirt déplore sa mort en ces termes : « Il a semé ses fins discours et ses sages ensei- « gnements dans le jardin du monde, pour la consolation des « hommes et pour la glorification de Dieu; il brille, par ses bonnes « mœurs, sur tous ceux qui ont cultivé la poésie. » Suchenwirt loue ensuite sa modestie et sa piété, et ajoute que jamais il n'avait payé par une flatterie un bel habit ou un riche présent.

Un tel éloge avait son prix, venant d'un homme qui pouvait passer pour un rival. Pierre Suchenwirt a laissé, en effet, outre ses poèmes d'armoiries, un assez grand nombre de pièces didactiques et satiriques. Il développe à peu près les mêmes thèmes que le Teichner. Il montre la chevalerie pratiquant l'usure, aimant la bonne chère, se retirant des combats. Il porte même

ses remontrances jusqu'au trône des ducs d'Autriche. Dans une pièce curieuse, qui a pour titre le *Conseil de Sans-Argent*, et où il peint le peuple écrasé sous le poids des impôts, il dit, en s'adressant aux ducs Albert et Léopold : « Laissez paraître vos vertus, si « vous voulez éviter les peines de l'autre monde : la malédiction « générale porte de mauvais fruits. » Il engage les seigneurs à faire alliance avec les villes, au lieu de chercher à les opprimer; les bourgeois, à persévérer dans les bonnes mœurs et à ne pas se laisser corrompre par la richesse. L'ensemble de ses poésies témoigne, sinon d'un talent de premier ordre, du moins d'un esprit observateur et d'un noble caractère [1].

3. — LA FABLE ET LE POÈME ALLÉGORIQUE.

On trouve dans les écrits du Teichner et dans ceux de Suchenwirt, aussi bien que dans le poème de Hugo de Trimberg, un assez grand nombre de fables. La plupart, malheureusement, sont gâtées par des longueurs. Ces poètes veulent tout dire; ils ne craignent même pas de se répéter. Ils ne savent jamais sacrifier le détail insignifiant au trait essentiel. C'est là aussi le défaut du fabuliste allemand le plus célèbre du moyen âge, du moine prêcheur

1. **Éditions.** — Primisser, *Peter Suchenwirts Werke*, Vienne, 1827. — Sur Henri le Teichner, voir surtout Karajan, *Ueber Heinrich den Teichner*, Vienne, 1855. Divers morceaux de lui se trouvent épars dans le *Liedersaal* du baron de Lassberg (4 vol., Saint-Gall, 1846) et dans le *Liederbuch* de Clara Hætzler; un choix dans *Lehrhafte Litteratur des XIV. und XV. Jahrhunderts*, par F. Velter (collection Kürschner).

Henri Wittenweiler. — Les poètes de la bourgeoisie ne dirigeaient pas seulement leurs traits contre la noblesse, ils se moquaient aussi de l'ignorance et de la trivialité du paysan. On a découvert dans les temps modernes un poème du XV[e] siècle qui a pour titre *l'Anneau*, et dont l'auteur, Henri Wittenweiler, paraît originaire de la Bavière. C'est la peinture comique d'une noce de village, qui se termine par une bataille, où le poète fait intervenir tout le personnel de l'ancienne épopée. Le poème ne manque pas de verve et même parfois d'élévation morale. — **Édition** de Bechstein, avec une introduction de A. Keller, Stuttgart, 1851.

Seifrit Helbling. — D'un autre côté, la satire des mœurs chevaleresques venait quelquefois de la noblesse elle-même. Dans un de ces petits poèmes qui sont attribués à Seifrit Helbling, et dont l'auteur était certainement noble, la chevalerie de la fin du XIII[e] siècle est comparée avec celle que Wolfram d'Eschenbach avait chantée. « Nos chevaliers, » dit ce poème, « ne connaissent pas le chemin qui « conduit au sanctuaire du Saint Graal; mais ils ont calculé ce que rapporte par « an un arpent de terre; ils savent aussi quels sont les puissants du jour, ceux qui « ont accès auprès du souverain et qui distribuent les faveurs. » — **Éditions** : Les poèmes de Seifrit Helbling ont été publiés par Karajan (dans la revue de Haupt, *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, IV) et par J. Seemüller (Halle, 1886). Le dernier éditeur a fort diminué la part d'auteur qui revient à Helbling.

Ulric Boner, auteur d'une centaine d'apologues, qu'il décora du titre de *Pierre précieuse*. Le recueil de Boner est dédié à un chevalier de Ringenberg, membre du grand conseil de Berne, et qui mourut en 1340. Au reste, son dialecte ne laisse aucun doute sur son origine suisse. Ses modèles sont les fabulistes anciens et les conteurs français. Ce qui lui est particulier et ce qui donne même un certain charme à ses récits, c'est la manière dont il associe la nature à ses intentions didactiques. Tous les êtres créés sont, pour lui, des symboles que Dieu a mis devant nos yeux pour nous avertir, à chaque pas, de ses volontés et de ses commandements : « Dieu insondable, » dit-il dans sa préface, « donne-nous de vivre selon tes lois et de demeurer loin « du péché; fais que nous comprenions bien les êtres que tu as « créés, et que tu as placés devant nous comme un miroir, afin « que nous nous dirigions sur le chemin de l'honneur, et que « nous nous élevions au sommet des vertus; car chaque créa- « ture, qu'elle soit elle-même bonne ou mauvaise, nous enseigne « que c'est toi seul qu'il faut aimer [1]. »

L'allégorie confine à l'apologue : c'est la comparaison prolongée, et souvent développée jusqu'à l'ennui. C'était une forme préférée de la poésie du moyen âge, et surtout de la poésie didactique. Nous ne parlerons pas de *la Fleur de la Vertu* de Hans Vintler, qui eut cependant un grand succès au XV[e] siècle [2], ni du *Livre des Demoiselles*, dédié à l'empereur Charles IV, et où Henri de Müglin personnifiait les sciences [3], ni des *Filets du diable*, d'un auteur inconnu [4]. Mais il faut dire un mot du *Livre des Échecs*, que Conrad d'Ammenhausen termina en l'année 1337. Issu d'une famille noble de la Thurgovie, Conrad était curé de la petite ville de Stein, près de Schaffhouse. Il avait beaucoup voyagé dans sa jeunesse, et il avait visité surtout la Provence et la France du nord. Peut-être connut-il le moine dominicain Jacques de

1. Un recueil de fables de Boner a été imprimé à Bamberg, en 1461. — Éditions modernes de Benecke (*Der Edelstein*, Berlin, 1816) et de Pfeiffer (Leipzig, 1844).

2. Ce poème fut imprimé à Augsbourg, en 1486, sous le titre de *Livre de la Vertu* (*Das buch der tugent*), qu'il a gardé depuis. Le modèle de Vintler fut sans doute un ouvrage italien, intitulé *Fiori di virtù*, et attribué à Tomaso Leoni.

3. *Das buoch der meide*, ou *Der meide kranz*; le poème n'existe qu'à l'état de manuscrit, à Heidelberg et à Weimar. Des fables et des poésies de Henri de Mügeln ont été publiées par W. Müller (*Fabeln und Minnelieder von Heinrich von Müglin*, Gœttingue, 1847). — A consulter : Schrœer, *Die Dichtungen Heinrichs von Mügeln*, Vienne, 1867.

4. *Des tufels segе* : édition de Barack, Stuttgart, 1863.

Cessoles, qui fit à Reims une série de prédications sur le jeu des échecs, et qui composa sur le même sujet un poème latin. Le fait est que Conrad, ayant rapporté ce poème de ses voyages, l'imita en vers allemands. Comme son modèle français, il fit de chaque pièce de l'échiquier le représentant d'une classe de la société, et en prit occasion pour décrire les mœurs de son temps. L'ouvrage eut beaucoup de succès, malgré son style lourd et diffus. Le style, c'est le côté faible de tous les poètes didactiques que nous venons de citer, sans en excepter les meilleurs[1].

4. — LE NOUVEAU POÈME DE RENART.

La poésie satirique produisit encore un ouvrage remarquable d'un tout autre genre : c'est le *Renart* bas-allemand, ou *Reineke Vos*[2], complètement différent du *Reinhart* de Henri le *Glichesære*, dont il a été question plus haut. Le *Reinhart* du *Glichesære* date de la meilleure époque de la poésie chevaleresque ; c'est une sorte de poème d'aventure. Tel n'est pas le caractère du *Reineke Vos*, une vraie diatribe bourgeoise. Les deux ouvrages provenaient de la France ; mais, tandis que l'ancien *Reinhart* avait été traduit directement du français, le *Reineke* avait passé par la Flandre. Un auteur flamand, nommé Willem (ou Wilhelm), imita, au XIII[e] siècle, une des nombreuses *branches* du *Renart* français. Son ouvrage fut continué au siècle suivant, et enfin remanié au XV[e] siècle par Henri d'Alkmar. C'est le poème de Henri d'Alkmar qui, traduit en bas-allemand, devint le *Reineke Vos*, auquel Gœthe a fait subir une dernière transformation en le mettant en haut-allemand moderne et en vers hexamètres. L'esprit du *Reineke Vos* se résume dans cette confession de Renart qui précède son dernier voyage à la cour, et où il confesse surtout les péchés d'autrui : « C'est un singulier temps que le nôtre. Les prêtres ne « devraient-ils pas les premiers nous donner l'exemple d'une « vie sans tache? Et tout le monde ne sait-il pas que le roi pille « comme les autres? Ce qu'il ne prend pas lui-même, il le fait

1. *Le Livre des Échecs* (*Schachzabelbuoch*) fut imprimé à Strasbourg, en 1483. *Das Schachzabel*, c'est l'échiquier (*tabula*). — Nouvelle édition, avec l'original latin, par Vetter (*Ergänzungsband zur Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz*), Frauenfeld, 1887.

2. Traduction littérale : *Reinardus Vulpes*. *Vos* est le mot flamand qui correspond au haut-allemand *Fuchs*, « renard », et qui a passé dans le bas-allemand.

« prendre par l'Ours et le Loup. Et il croit bien faire, car qui ose-« rait le lui reprocher? Ni confesseur, ni chapelain, ni évêque. « Pourquoi? ils touchent leur part, quand ce ne serait qu'une sou-« tane. On pend les petits voleurs, et les grands gouvernent le pays. « Quand je vois tout cela, je joue aussi mon jeu, et je me dis que « ce que tout le monde fait ne peut pas être mal. » Renart profite si bien des leçons d'autrui et de sa propre expérience, qu'il devient chancelier de l'Empire [1].

1. Le *Reineke Vos* paraît avoir été rédigé en 1480. Il fut imprimé pour la première fois à Lubeck en 1498. Il en parut une traduction en haut-allemand, d'un professeur de Greifswald, nommé Michel Beuther, en 1544; c'est de cette traduction qu'est tiré le roman populaire en prose. — Les meilleures éditions modernes du *Reineke* sont celles d'Hoffmann de Fallersleben (Breslau, 1852) et de Lübben (Oldenbourg, 1867). — Après la traduction de Goethe, il faut citer celle de Soltau, qui a gardé le vers de l'original : *Reineke der Fuchs*, Berlin, 1803.

CHAPITRE VII

LA POÉSIE DRAMATIQUE

1\. La langue vulgaire s'introduit dans le drame liturgique, alternant d'abord avec le latin, et s'y substituant peu à peu. Les *Jeux de la Passion* de Benedictbeuren et d'Innsbruck. Les *Miracles de la Vierge. Les Vierges sages et les Vierges folles.* Extension des sujets; nombre croissant des personnages. — 2. Les origines de la comédie. Scènes improvisées. Premières rédactions. Les *Jeux de Carnaval*; grossièreté du fond et de la forme. Hans Rosenblüt et Hans Folz. Jeux anonymes; *l'Empereur et l'Abbé*; *le Rusé Valet.*

1. — INTRODUCTION DE LA LANGUE VULGAIRE DANS LE DRAME. LES JEUX DE LA PASSION.

Nous avons vu se constituer, dans la période précédente, de vastes sujets comme celui des *Prophètes du Christ*. Arrivé à ce point de son développement, le drame religieux s'est déjà séparé de l'office divin, qu'il aurait gêné par sa longueur. Il s'est transporté sur le parvis de l'église, où il peut s'étaler plus à l'aise. La forme aussi a changé. Des tirades versifiées se sont ajoutées à la prose liturgique. Puis, à l'hexamètre et au pentamètre antiques s'est substitué le vers syllabique et rimé. Ce vers est ordinairement très court; il affecte les sons pleins et sonores, et il ne dédaigne pas, à l'occasion, la rime riche. Un dernier pas reste à faire : la langue vulgaire se mêle peu à peu au latin, que bientôt elle remplacera. Seules, les indications scéniques sont toujours en latin.

Le premier exemple connu du mélange des deux langues est le *Jeu de la Passion* de Benedictbeuren, qui date probablement de la fin du XIII[e] siècle[1]. Il s'étend depuis l'entrée de Jésus à Jérusalem

1\. La France paraît avoir devancé l'Allemagne dans cette innovation; la langue vulgaire se rencontre, dès le milieu du XII[e] siècle, dans un drame intitulé *l'Époux*

jusqu'à son ensevelissement par Joseph d'Arimathie. La partie la plus longuement traitée est la vie pécheresse et la conversion de Marie-Madeleine. Celle-ci est entourée d'un groupe de jeunes gens et de jeunes filles. Elle célèbre d'abord, dans une chanson latine, les plaisirs du monde; puis elle se rend chez un marchand pour acheter du fard. « Donne-moi », chante-t-elle en allemand, « donne-moi ce fard — qui rendra mes joues roses, — afin que les « jeunes gens, — bon gré mal gré, soient forcés de m'aimer. » Un ange la réprimande en songe; elle se réveille, répète sa chanson et se rendort. L'ange lui apparaît une seconde fois. La voilà saisie de repentir; elle se couvre d'un manteau noir, retourne chez le marchand, et prend des parfums, qu'elle va répandre sur les pieds du Sauveur. Elle chante, en allemand : « Jésus, consolation « de mon âme, — reçois-moi en grâce, — et absous-moi du péché « — que le monde m'a fait commettre. » Les scènes suivantes retracent les incidents de la Passion. L'allemand reparaît encore dans la bouche du soldat qui perce le flanc de Jésus-Christ avec sa lance, et dans la plainte de la Vierge, qui adopte désormais saint Jean comme son fils[1].

Dans le drame de Benedictbeuren, l'introduction de la langue vulgaire n'a d'autre but que de rendre le jeu des acteurs plus intelligible pour le peuple. Rien n'est changé au fond du sujet; le ton sérieux de l'ancien drame liturgique persiste. Peu à peu, cependant, à l'aide des nouvelles formes de langage, plus souples, plus variées, plus excitantes pour l'imagination, l'esprit populaire, humoristique, sarcastique, parfois dévergondé, se glisse dans la légende pieuse. Un drame de la Passion, originaire d'Innsbruck, et dont le manuscrit porte la date de 1391, fait alterner l'allemand avec le latin, sans que le choix de l'une ou de l'autre langue soit toujours déterminé par le contenu de la scène ou le caractère du personnage qui parle. De même, le style passe, sans transition, du sérieux au burlesque. Il semble que les acteurs qui récitaient certaines tirades, prêtres ou laïques, aient dû prendre modèle sur des chanteurs ambulants. On assiste d'abord à une délibération du sanhédrin, où le mélange du latin, de l'allemand

ou *les Vierges folles*, et dans deux des trois drames composés par Hilaire, disciple d'Abélard. Dans le drame d'*Adam*, de la seconde moitié du XII[e] siècle, les chœurs et les chants prophétiques sont seuls en latin ; encore sont-ils accompagnés de paraphrases françaises.

1. *Ludus paschalis sive de passione Domini*, publié par Bartsch, dans la revue *Germania*, VIII, 273.

et du dialecte judaïque produit un horrible jargon. Le marchand qui vend des aromates à Marie-Madeleine est un charlatan de la foire; il est accompagné d'un valet, une espèce de clown, qui finit par lui enlever sa femme. Quand Jésus retire de l'enfer les âmes damnées, le diable demande une compensation, et on lui livre un savetier, un boucher et un moine, qui récitent chacun leur verset comique. A la fin, saint Jean recommande aux spectateurs de penser à leur salut, mais aussi de ne pas oublier les acteurs : « Celui qui leur donnera un rôti, — Dieu le pourvoira « dans l'éternité, — et celui qui leur offrira une tartine, — Dieu « l'invitera au banquet céleste. » Puis, sans transition, on entonne l'hymne : « Christ est ressuscité. »

D'autres drames, de la même époque, ou même antérieurs, sont déjà écrits complètement en allemand. On a retrouvé au monastère de Saint-Gall un *Jeu de la Passion* et un *Jeu de Noël*, du XIVe siècle, d'une rédaction fort sommaire et sans grande originalité. Un *Jeu de sainte Catherine*, du XIIIe siècle, et un fragment sur sainte Dorothée, du XIVe, montrent qu'on faisait aussi des emprunts au martyrologe. Les *Miracles de la Vierge* constituaient un genre particulier, dont les types les plus caractéristiques sont le drame de *Dame Jutte*, et le *Theophilus*. Le sujet de *Dame Jutte* n'est autre que celui de la papesse Jeanne, qu'un ecclésiastique de Mühlhausen en Thuringe, nommé Théodoric Schernberg, dramatisa, sans malice aucune, en 1480; Hieronymus Tilesius publia son ouvrage, en 1565, croyant sans doute par là servir les intérêts de la Réforme [1]. Le *Theophilus* s'est conservé dans trois versions différentes, qui n'ont qu'un rapport éloigné avec la rédaction française de Rutebeuf [2]. Theophilus, le prêtre simoniaque, qui vend son âme au diable, est sauvé, aussi bien que Dame Jutte, par l'intercession de la Vierge Marie.

A côté de ces ouvrages, l'ancien drame liturgique, purement latin, se maintenait, sans toutefois s'enrichir beaucoup. Il ne faudrait pas, en général, se représenter la littérature dramatique du moyen âge comme un développement continu, ayant quelque apparence de régularité, et aboutissant à une fin quelconque. Dans la tragédie grecque, à laquelle on l'a trop souvent comparée, une forme définitive, classique, se dégage peu à peu du

1. *Ein schön spiel von fraw Jutten*, Eisleben, 1565. — A. Keller, *Fastnachtsspiele aus dem XV. Jahrhundert*, Stuttgart, 1853.
2. Hoffmann von Fallersleben, *Theophilus*, Hanovre, 1854.

noyau primitif. Rien de semblable dans le drame du moyen âge, qui flotte, vacille et revient sans cesse sur ses pas. Une pièce sur *les Vierges sages et les Vierges folles*, écrite en allemand, fut représentée à Eisenach, en 1322, devant le margrave Frédéric, et les chroniques racontent que le margrave se retira, tout irrité, pendant la dernière scène, en voyant les Vierges folles entraînées par les démons, malgré l'intercession des saints du paradis : « Qu'est-ce que la foi chrétienne, » s'écria-t-il, « si nulle prière ne « peut faire obtenir grâce au pécheur? » Et cette pensée ne le quitta plus jusqu'au jour de sa mort, qui survint peu de temps après. L'auteur ou les auteurs du drame ne s'étaient sans doute jamais demandé si une parabole était faite pour la scène. Il faut le redire, car ainsi s'explique pourquoi le théâtre du moyen âge n'a pas duré et n'a pas eu d'influence sur la littérature, toute idée de composition, de vraisemblance, aussi bien que de style, était étrangère à ce théâtre [1]. C'était avant tout un spectacle pour les yeux, et c'est dans l'arrangement tout extérieur, dans la façon de construire la scène, de costumer et de présenter les personnages, de faire dire les parties chantées ou dialoguées, que résidait la plus grande préoccupation des auteurs [2].

1. La boutade de Sainte-Beuve, à propos de quelques *Mystères* dont il venait de lire l'analyse, contient au fond une vérité : « Qu'on me dise que c'est curieux tant qu'on le voudra, oui; mais que c'est beau, non. » (*Nouveaux Lundis*, t. III.) Voici ce que dit un des historiens qui connaissent le mieux le théâtre du moyen âge : « Une expérience que j'ai souvent faite est celle-ci : j'inscrivais dans mes « notes, en lisant un *mystère*, que dans telle ou telle scène se trouvait un passage « remarquable par la forme ou par la beauté de l'expression ; et quand je consultais « plus tard le même passage, je ne pouvais plus comprendre mon admiration d'au« trefois. C'est qu'à la première lecture le passage en question se détachait avanta« geusement de quelques centaines ou de quelques milliers de vers qui précédaient : « on cesse d'être difficile, quand on a lu beaucoup de *mystères*. » (W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, I, p. 185.)

2. Les instructions données pour la *Représentation d'Adam*, drame français du XIIe siècle, auraient convenu tout aussi bien à certaines pièces allemandes : « Qu'on établisse le paradis dans un lieu bien élevé; qu'on dispose à l'entour « des draperies et des tentures de soie, à telle hauteur que les personnes qui « seront dans le paradis ne soient visibles qu'au-dessus des épaules. On y verra « des fleurs odoriférantes et de la verdure, et divers arbres auxquels pendront des « fruits, afin que ce lieu paraisse très agréable. Alors, que le Sauveur arrive, vêtu « d'une dalmatique ; devant lui se placeront Adam et Ève ; Adam vêtu d'une tunique « rouge, et Ève d'un vêtement de femme blanc et d'un voile de soie blanc ; tous « deux seront debout devant la Figure (*c'est le nom que la pièce donne à Dieu*) ; « Adam plus rapproché, le visage respectueux ; Ève un peu plus bas. Qu'Adam « soit bien instruit quand il devra donner la réplique, pour qu'il ne soit ni trop « prompt, ni trop lent à répondre. Que non seulement lui, mais que tous les per« sonnages soient exercés à parler posément, et que leurs gestes s'accordent avec « leurs paroles qu'ils se gardent d'ajouter ou de retrancher des syllabes dans la

Du jour où le drame se transporte sur la place publique, son dernier lien avec la liturgie est rompu. Les Jeux de Noël ou de la Passion se jouent alors indifféremment à toutes les époques de l'année; et comme la représentation a lieu en plein air, on choisit de préférence la belle saison. Une partie des rôles est confiée à des laïques, quoique le clergé garde toujours la direction générale. Le peuple remplit la place au milieu de laquelle se dresse la scène à trois étages, figurant le ciel, la terre et l'enfer; il va et vient, et prend la part qu'il lui plaît d'un spectacle dont il connaît le programme. Alors aussi les sujets deviennent de plus en plus encyclopédiques, et bientôt la journée ne suffit plus pour les épuiser. La Passion de Francfort, dont on a conservé le plan, embrasse l'histoire sacrée depuis les patriarches et les prophètes jusqu'à la Résurrection; elle durait deux jours, et elle était jouée par deux cent soixante-cinq personnages [1]. Le Jeu d'Alsfeld dans la Hesse, celui d'Eger en Bohême, prenaient trois jours; le premier contenait tout un sermon, d'abord en prose, plus tard mis en vers, qui amenait la conversion de Marie-Madeleine. On ne faisait pas moins de frais pour une simple légende; une *Invention de la Croix* de la fin du XV[e] siècle est partagée en deux journées On pourrait croire que les développements qu'on ajoutait aux anciens textes aient eu pour but de relier, d'expliquer, de motiver les incidents : il n'en est rien. On s'attarde sans raison, on multiplie les détails insignifiants. Des messagers se transportent sans cesse de l'un à l'autre des compartiments de la scène, et récitent de longs discours. Quand, par exemple, dans la Passion d'Eger, Pilate se lave les mains après avoir livré Jésus-Christ aux pharisiens, il faut qu'un soldat reçoive l'ordre d'aller chercher de l'eau, qu'il se déclare prêt à accomplir cet ordre, qu'il se déplace pendant quelques instants, et qu'il revienne avec un bassin; il faut ensuite qu'un autre soldat présente au gouverneur une serviette, non sans prononcer, lui aussi, quelques vers. Le drame du moyen âge se perd ainsi dans la superfluité et dans la niaiserie; et quand arrive le moment où, avec le progrès de la langue et des lumières, un théâtre national pourrait en sortir, il est déjà usé et décrépit [2].

« mesure des vers; mais qu'ils les prononcent d'une voix ferme, et que toutes les « choses soient dites dans l'ordre où elles doivent l'être. Quand on nommera le « paradis, on aura soin de l'indiquer de la main. » (Voir L. Moland, *Origines littéraires de la France*, Paris, 1862; Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, 1[er] vol.)

1. Les rôles de femmes étaient toujours tenus par des hommes.

2. **Collections.** — Hoffmann von Fallersleben, *Fundgruben für Geschichte deutscher*

2. — LES ORIGINES DE LA COMÉDIE. — LES JEUX DE CARNAVAL.

La comédie remonte sans doute, par ses origines, aux premiers temps du moyen âge. Le drame sérieux était sorti de l'église : le drame burlesque naquit dans les carrefours des villes, ou peut-être déjà dans les grandes salles des manoirs. Bateleurs et jongleurs parcouraient le pays, offrant leurs divertissements aux seigneurs et aux bourgeois[1]. Ils mêlaient à leurs tours d'adresse des chansons et des monologues. Se trouvaient-ils en nombre, ils ébauchaient un dialogue, en brodant sur un incident quelconque de la vie des plaisanteries qu'ils accommodaient au goût de leur public. Il est même permis de croire que ces rudiments de comédie ne furent pas sans influence sur le drame sacré, du jour où celui-ci adopta la langue vulgaire. Les soldats ivrognes, les moines libertins, les escrocs et les charlatans de toute sorte, qui viennent égayer par moments les Jeux de la Passion, n'avaient fait sans doute que passer du champ de foire au parvis de l'église.

Ces scènes improvisées, sujets de grosse gaieté pour le peuple, étaient dédaignées des clercs, et elles ne se conservaient d'abord que dans la tradition orale. Ce n'est qu'au XV[e] siècle qu'on commença à les mettre par écrit. Un historien moderne a pris la peine de les recueillir[2], et, vues dans l'ensemble, elles donnent assurément l'idée la plus complète, ne disons pas des mœurs, mais de l'esprit et du goût qui régnaient en Allemagne à la fin du moyen âge. La comédie, pas plus que la tragédie, n'est le miroir fidèle d'une société; l'une montre seulement ce qui a fait rire les hommes à une certaine époque, l'autre ce qui a excité leur admiration ou leur sympathie. On pourrait juger trop sévèrement les mœurs allemandes du XV[e] siècle, si l'on ne se disait que les personnages qui apparaissent dans les comédies de ce

Sprache und Litteratur, au 2[e] vol., Breslau, 1837. — Mone, *Altdeutsche Schauspiele*, Quedlinburg, 1841 ; *Schauspiele des Mittelalters*, 2 vol., Karlsruhe, 1846. — Les jeux sacrés du moyen âge se sont conservés dans certaines régions jusqu'à nos jours. On joue encore les Trois Rois en Bretagne, et les représentations d'Oberammergau en Bavière attirent chaque année une foule de curieux.

1. Une chronique blâme l'empereur Henri III d'avoir laissé repartir sans gratification des comédiens et des jongleurs qui s'étaient rendus à Ingelheim, en 1043, pour les fêtes de son mariage.

2. A. Keller, *Fastnachtspiele aus dem XV. Jahrhundert*, Stuttgart, 1853 ; supplément (*Nachlese*), 1858. — Keller donne, en tout, cent trente-deux jeux.

temps étaient, après tout, des exceptions; et c'est sans doute pour cela qu'on en riait. Les sujets de ces comédies, ou des *Jeux de Carnaval*, comme on les appelait, étaient peu variés; c'étaient des scènes de ménage, des incidents de marché, des disputes entre parents ou voisins, et plus tard des épisodes de la littérature romanesque. Le style est d'une grossièreté qu'une imagination moderne a peine à concevoir; les images sont ordinairement empruntées à ce qu'il y a de plus trivial dans la nature; même nos vieilles farces françaises sont très loin de ce genre d'esprit [1].

Les Jeux de Carnaval étaient représentés par des jeunes gens de la bourgeoisie, qui s'associaient momentanément dans ce but, sans former une confrérie. Les représentations avaient lieu dans des salles sans décors, où les acteurs se trouvaient de plain-pied avec les spectateurs. Une espèce de régisseur, *Præcursor* ou *Exclamator* (en allemand, *Einschreier*), annonçait le sujet, en saluant l'assemblée. Puis chaque personnage, après s'être nommé, débitait sa tirade. Le régisseur reparaissait à la fin, et demandait au public d'excuser les fautes de la pièce et, pour la forme, les inconvenances du langage [2]. Comme épilogue, on dansait et on buvait. Les rôles de femmes étaient tenus, comme dans les Jeux de la Passion, par des hommes; mais les femmes assistaient à la représentation, comme le prouvent certains discours du *Præcursor*, et c'était déjà trop.

La plupart des auteurs sont restés inconnus. Il en est deux, cependant, qui avaient une grande notoriété dans la seconde moitié du xve siècle : ce sont Hans Rosenblüt et Hans Folz; ils vivaient tous les deux à Nuremberg, le centre principal de cette école de poètes.

Hans Rosenblüt, fondeur en cuivre et armurier, est comme un ancêtre poétique de Hans Sachs, une incarnation de la vie municipale au moyen âge. On lui attribue cinquante-quatre pièces. Une seule lui appartient authentiquement : c'est *le Mariage du roi d'Angleterre*, dont le sujet est assez insignifiant, mais dont le style est, par exception, d'une décence relative. Les chevaliers qui se comportent le mieux pendant les fêtes du mariage sont

1. Un historien allemand définit les acteurs et leur langage par cette formule concise : « Jeder Sprechende ein Schwein, jeder Witz eine Unflätorei. » (Gœdeke, *Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung*, I, p. 325.)

2. La municipalité de Nuremberg établit cependant, en 1468 et en 1469, une amende de trois florins « pour paroles et gestes indécents ».

récompensés par des prix; le moins vaillant est placé sur un âne richement harnaché. En général, les Jeux attribués à Rosenblüt sont aussi dépourvus d'art que les autres; mais on y trouve quelques allusions intéressantes aux mœurs du temps. Dans *le Pape, le Cardinal et l'Évêque*, les différents ordres de l'État s'accusent réciproquement devant le souverain Pontife. Le Comte, appelé à se justifier de ses brigandages, termine son plaidoyer par ces mots : « Laissez donc faire le bon Dieu! Le paysan deviendrait « trop fier, si on lui laissait la paix. » Et un chevalier ajoute : « Si « la paix régnait toujours, les bourgeois chasseraient bientôt les « seigneurs. Ils deviendraient si arrogants, que nous n'aurions « plus qu'à mettre en vente nos manoirs et nos domaines. Le « paysan veut faire figure de bourgeois, veut aller de pair avec le « seigneur. Il n'y a que la guerre qui puisse nous garantir d'eux : « sans elle, ils nous dévoreraient. » Le fou s'avance à la fin, et dit : « La noblesse veut rompre des lances dans les tournois; elle « veut s'honorer dans le service des dames : pour cela, il lui faut « de l'argent. Alors le seigneur met son manoir en gage, et, pour « être quitte de l'engagement, il suscite une guerre. C'est pour- « quoi, vous autres bourgeois, n'achetez pas les châteaux des « seigneurs, et ne leur prêtez pas d'argent : c'est le conseil du « fou. » Dans le *Jeu de carnaval du Turc*, le Sultan, après avoir conquis la Grèce et pris Constantinople, arrive en Allemagne, avec un sauf-conduit que lui a délivré le bourgmestre de Nuremberg, et il est témoin de la corruption qui règne dans la chrétienté. L'Empereur et le Pape l'expulseraient volontiers, si la ville de Nuremberg ne le couvrait de sa haute protection. Un conseiller du Grand Turc lance cette tirade, qui devait faire réfléchir les bourgeois : « Vous avez des faux-monnayeurs et des « administrateurs infidèles, des juifs qui vous rongent par l'usure, « des prélats qui caracolent sur des chevaux de luxe au lieu de « combattre pour la foi, des juges prévaricateurs et des seigneurs « tyranniques, et vous les nourrissez tous par votre travail. » La conclusion comique de la pièce est une sorte d'alliance entre le sultan et le bourgmestre, formée sans doute pour le plus grand bien de la chrétienté. Quelques sujets sont empruntes à la légende chevaleresque. Deux pièces qui semblent se faire suite, le *Jeu d Carnaval de la Couronne* et *le Manteau de Lunète*, se rapportent à cette idée familière aux conteurs du moyen âge, d'éprouver par un acte symbolique la vertu des époux; le manteau ne sied

qu'aux femmes fidèles, la couronne fait pousser des cornes sur le front des maris qui ne sont pas dignes de la coiffer; le sujet se retrouve, sous une autre forme, dans *la Coupe enchantée* de La Fontaine.

L'authenticité des pièces de Hans Folz, barbier et chirurgien de Nuremberg, est mieux établie. Il en a composé sept; il avait toujours soin de mettre son nom dans l'épilogue. Il remplissait sans doute lui-même le rôle de régisseur. Folz est plus savant que Rosenblüt, mais il a moins de verve. Ses Jeux de Carnaval ne sortent guère de la banalité lubrique. Dans une pièce qui a de plus hautes visées, dans le *Jeu de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance*, il établit une dispute entre la Synagogue et l'Église, entre les docteurs juifs et chrétiens. Dans *Salomon et Morolt*, emprunté à un poème du XIVe siècle, il oppose le rude bon sens du paysan à la sagesse orgueilleuse du roi. Hans Folz a écrit aussi des contes et des sentences, et il fut un des maîtres chanteurs les plus renommés de son temps.

Il serait trop long d'énumérer tous les Jeux anonymes qui circulaient dans les communes allemandes. Les meilleurs traitent des sujets qui étaient sans doute déjà familiers aux spectateurs, et qui se retrouvent sous d'autres formes. De ce nombre est le *Jeu de l'Empereur et de l'Abbé*. L'abbé est bien en cour; des seigneurs jaloux le rendent suspect à l'empereur. Celui-ci lui pose, pour l'éprouver, trois questions captieuses, le menaçant de sa disgrâce s'il ne parvient à les résoudre. L'abbé y perd son latin, et il faut qu'un meunier, avec son simple bon sens, le tire d'embarras. Le meunier revêt le froc, se fait donner la tonsure, et se présente devant l'empereur; il répond pour l'abbé, mais il lui prend aussi son abbaye. L'une des trois questions était celle-ci : « Que vaut un empereur? — Vingt-huit deniers, » répond le meunier. — « Eh quoi! » s'écrie l'empereur, « suis-je fait d'une pâte « si commune? — Notre Sauveur a été vendu trente deniers, » dit le paysan, « je vous estime haut en vous mettant à deux deniers « au-dessous. » Le sujet a été repris par Bürger dans une de ses meilleures ballades. C'est encore le bon sens populaire qui triomphe dans le *Jeu du Rusé Valet*, qui semble imité de *Maître Patelin*. L'auteur avait-il la pièce française sous les yeux, ou n'en avait-il qu'une connaissance indirecte? Ce qui semble confirmer cette dernière hypothèse, c'est que les traits les plus caractéristiques de *Patelin* sont perdus dans le *Rusé Valet*; le style aussi

est très inférieur. La rédaction allemande est de la seconde moitié du XV[e] siècle.

Tous ces Jeux restèrent, pendant le siècle suivant, le divertissement de la bourgeoisie. Le genre lui-même se modifia, sous l'influence des polémiques religieuses. Le style devint plus violent et plus agressif. Mais l'art ne s'introduisit pas plus dans les Jeux de Carnaval que dans les Jeux de la Passion, et les deux genres restèrent stériles pour l'avenir du théâtre allemand.

CHAPITRE VIII

COMMENCEMENTS DE LA PROSE ALLEMANDE

Premier emploi de la prose; homélies en langue allemande; les *Bestiaires*; le *Miroir des Saxons*. — 1. La chronique rimée de Gottfried Hagen mise en prose. Les chroniques de Limbourg; la chronique de Kœnigshoven; les chroniqueurs suisses. — 2. Romanciers et moralistes. Traductions du français, du latin, de l'italien. Les *Translations* de Nicolas de Wyle. Le *Miroir des mœurs* et le *Traité du mariage* d'Albert d'Eyb. — 3. Prédicateurs et théologiens. Les frères David et Berthold. Les mystiques du xvie siècle; maître Eckhart, Tauler, Suso. Le *Livre de la Théologie allemande*.

La prose allemande est fille de la bourgeoisie; elle se forma le jour où la classe populaire eut ses historiens et ses orateurs, c'est-à-dire des hommes capables de s'occuper de ses intérêts et de l'initier à la vie nationale. Jusqu'au milieu du xiiie siècle, la langue allemande avait servi presque exclusivement à la poésie. La prose était restée latine; les genres littéraires auxquels elle convient de préférence, l'histoire, la philosophie, l'éloquence, étaient réservés au clergé. C'étaient surtout des clercs qui rédigeaient dans les châteaux les annales des familles seigneuriales. Les clercs régnaient aussi dans les écoles, où se perpétuaient les traditions scientifiques de l'antiquité. Albert le Grand, l'un des plus profonds penseurs du moyen âge et le premier fondateur de la philosophie allemande, attirait dans son monastère, à Cologne, la jeunesse studieuse de toute l'Europe; mais ses nombreux ouvrages furent sans influence sur la littérature nationale, parce qu'ils étaient écrits en latin. Les prédicateurs qui s'adressaient au peuple étaient bien obligés d'emprunter la langue du peuple; mais rarement leurs discours étaient mis par écrit. Les homélies allemandes qui nous restent du xiie siècle paraissent traduites ou

du moins imitées du latin; c'étaient peut-être des modèles qu'on proposait aux jeunes prédicateurs; en tout cas, elles n'ont pas l'allure franche et vive d'une œuvre originale.

Il est vrai que, dans les couvents où l'on mettait en vers allemands des légendes pieuses, on traduisait aussi du latin des ouvrages en prose. La savante abbaye de Saint-Gall fut pendant quelque temps une véritable école de traducteurs; et le pieux Notker rendit, dès le commencement du XI[e] siècle, un réel service à la littérature en expliquant, dans la langue de tout le monde, les doctrines des grands maîtres de la philosophie scolastique, Aristote et Boèce. Parmi les ouvrages qui, sans avoir le mérite de l'originalité, eurent cependant une influence utile sur les débuts de la langue, il faut compter aussi ces sortes de traités qu'en France on appelait *Bestiaires*, et qui gardèrent en Allemagne leur nom latin de *Physiologus*, traités où l'histoire naturelle était interprétée dans un sens symbolique, et où les descriptions servaient de prétexte à des dissertations morales; les plus anciens paraissent remonter au XI[e] siècle[1].

C'est encore une espèce de traduction que ce recueil de lois et de coutumes qui a pour titre le *Miroir des Saxons*. L'auteur, Eike de Repgow, explique ainsi le titre dans une préface en vers: « J'appelle ce livre *Miroir des Saxons*, parce que les Saxons « y peuvent considérer leur droit, comme les femmes consi- « dèrent leur visage dans un miroir. » Il fit d'abord son travail en latin. La rédaction allemande, dit-il dans la même préface, lui parut très difficile, et il ne persévéra dans son entreprise que par amitié pour son seigneur, le comte de Falkenstein. Son style est, en général, concis et énergique. Il décrit en quelques lignes, au commencement, l'état politique de son temps : « Dieu a mis « deux glaives dans le monde pour protéger la chrétienté : le « glaive spirituel est aux mains du pape, le glaive temporel aux « mains de l'empereur. L'empereur tient l'étrier au pape lorsqu'il « monte sur son cheval blanc : cela veut dire qu'il contraint à « l'obéissance ceux qui résistent au pape, ceux que le pape ne « peut pas réduire au moyen du droit spirituel. Par contre, le « pouvoir spirituel vient en aide au pouvoir temporel[2]. » Le *Miroir des Saxons*, qui date du commencement du XIII[e] siècle,

1. Les *Physiologus* latins étaient eux-mêmes imités du grec; le type primitif était le *Physiologos* de Jean Chrysostome.
2. Édition de Homeyer, Berlin, 1861.

servit de type à d'autres recueils semblables; l'un des plus célèbres fut le *Miroir des Souabes*, qu'on appelait aussi le *Droit impérial*. C'est par ces sortes d'ouvrages que s'annonce d'abord la prose allemande, s'appuyant encore sur le latin; mais enfin, vers le milieu du XIIIe siècle, elle commence à compter des écrivains d'une certaine originalité, chroniqueurs, romanciers et moralistes, prédicateurs et théologiens.

1. — CHRONIQUEURS.

Les chroniques rimées que nous avons trouvées dans l'âge précédent forment un genre intermédiaire entre le poème d'aventure et le récit historique. A mesure que l'histoire se rapproche de la réalité, elle tend à s'exprimer en prose. Dès la seconde moitié du XIIIe siècle, les chroniqueurs ont presque généralement renoncé à l'emploi du vers. Mais ils conservent encore la méthode de leurs devanciers; ils ne font aucune différence entre l'histoire et la légende, et ils ne peuvent guère être consultés que pour les faits dont ils ont été témoins. Peu à peu, cependant, l'habitude d'observer ce qui se passe autour d'eux les porte à soumettre aussi les traditions du passé à un contrôle plus rigoureux; c'est par l'histoire contemporaine qu'ils apprennent à traiter l'histoire générale.

La chronique versifiée apparaît une dernière fois avec un certain éclat, vers la fin du XIIIe siècle, dans l'ouvrage où maître Gottfried Hagen, greffier de la ville de Cologne, retrace les luttes de ses concitoyens contre l'épiscopat. Le célèbre Annon, le héros d'un des plus beaux poèmes religieux du moyen âge, avait déjà essayé de restreindre les franchises de la ville. Des tentatives semblables furent faites par quelques-uns de ses successeurs, entre autres par Conrad de Hochstetten, qui posa, en 1248, les fondements du dôme, et par Engelbert de Falkenburg. Ils s'allièrent aux familles patriciennes; mais Engelbert, ayant été fait prisonnier par les bourgeois en 1270, dut consentir à un traité qui confirmait la charte municipale et consacrait solennellement la défaite de l'épiscopat. Le traité fut rédigé par Gottfried Hagen, et ce fut Albert le Grand qui servit d'intermédiaire entre les deux partis. Bien que les sympathies de Hagen soient pour le patriciat, il nous donne un tableau assez fidèle de l'antique cité, où les Romains apportèrent les premiers germes de la vie muni-

cipale, et où le travail des métiers créa plus tard une bourgeoisie riche et puissante. La chronique de Hagen, qui contient de nombreuses allusions aux poèmes héroïques et chevaleresques, est comme un dernier écho de l'ancienne histoire légendaire; elle servit de base à la chronique en prose, rédigée par un auteur inconnu, et qui fut imprimée dans la dernière année du XVe siècle[1].

Les chroniques en prose du XIVe et du XVe siècle, de valeur très inégale quant au style, et pour la plupart complètement dépourvues d'art, sont du plus haut intérêt pour l'histoire des institutions et des mœurs; ce sont les vraies archives municipales du moyen âge. L'historien politique ne saurait assez les consulter; l'historien des lettres leur doit au moins une mention rapide. A l'époque où les communes eurent à défendre leurs libertés naissantes, tantôt contre les anciens privilèges de la noblesse, tantôt contre les envahissements du clergé, chaque province, chaque ville importante avait ses historiographes. Les derniers venus profitaient du travail de leurs prédécesseurs; des chroniques entières passaient dans d'autres chroniques où elles étaient continuées. La ville de Limbourg eut ainsi plusieurs chroniqueurs, dont on sait à peine les noms, et qui poursuivirent patiemment leur tâche commune, sans autre mobile que leur patriotisme local. Jean Rothe fit la chronique de la province de Thuringe, Pierre Eschenloor celle de la ville de Breslau. L'Alsace trouva son historien dans Jacques Twinger de Kœnigshoven, chanoine de la cathédrale de Strasbourg, mort en 1420. Kœnigshoven fit d'abord entrer dans son ouvrage celui de son prédécesseur Closener, puis il le compléta par le récit des événements plus récents et par une vaste introduction où il remontait jusqu'à la création du monde. Mais le pays le plus fécond en chroniqueurs fut la Suisse. Conrad Justinger, Diebold Schilling, Thüring Frickard, Melchior Russ, Petermann Etterlin, ne sont que les noms les plus importants d'une longue série, qui se prolonge, à travers le XVIe siècle, jusqu'à Egidius Tschudi; les trois premiers appartiennent à la ville de Berne, les deux derniers à Lucerne. L'horizon politique des chroniqueurs suisses ne s'étend guère au delà des montagnes qui enserrent leur patrie; ils racontent avec un

1. **Éditions.** — La chronique rimée a été publiée d'abord par Groote; Cologne, 1834. — Nouv. éd., par Cardauns (*Chroniken der deutschen Städte*, XII), Leipzig, 1875.

vif sentiment patriotique les luttes glorieuses de leurs ancêtres, mais ils nous montrent aussi la rivalité des cantons, les dissensions intérieures des villes. Frickard rappelle parfois, sinon le style, du moins le mouvement oratoire de Tite-Live, lorsqu'il nous fait assister aux discussions entre bourgeois et seigneurs au sein du sénat de Berne; c'est déjà un vrai historien. Quand les modèles anciens seront plus généralement connus, et qu'on aura pris l'habitude d'appliquer une critique sérieuse aux témoignages du passé, la chronique cédera définitivement la place à l'histoire proprement dite.

2. — ROMANCIERS ET MORALISTES.

Les romans en prose profitèrent de la défaveur où tombèrent les poèmes chevaleresques, mais c'est surtout dans ce genre que se montre le défaut d'originalité de la dernière période du moyen âge. Presque tous ces romans sont tirés des littératures étrangères, et c'est principalement la France qui en a fourni les modèles. On emprunta à la France ses récits en prose, comme on lui avait emprunté autrefois ses poèmes d'aventure. A côté de quelques poèmes allemands qui furent transcrits en prose, comme le *Tristan* d'Eilhart d'Oberg ou le *Wigalois* de Wirnt de Gravenberg, que d'ouvrages français qui passèrent dans la littérature allemande, grâce aux soins de quelque traducteur plus ou moins habile! Le nombre en est si considérable, qu'il faut se borner à citer ceux qui eurent le plus de succès. Le *Lancelot* et *les Quatre fils Aymon* furent traduits, au XVe siècle, par des auteurs inconnus; l'*Histoire de la belle Mélusine* fut publiée en allemand, en 1456, par un écrivain bernois nommé Thüring de Ringoltingen. La princesse Éléonore d'Écosse, femme du duc Sigismond d'Autriche, traduisit, vers la même époque, le roman de *Pontus et Sidonie*. Quelque peu originaux que fussent tous ces ouvrages, on y retrouve encore la trace de l'esprit bourgeois du temps. On choisissait de préférence des héros qui, d'une humble origine s'étaient élevés à de grands honneurs; ces changements de fortune plaisaient à une classe sociale qui aspirait elle-même à sortir de l'obscurité. Le roman de *Hugues Capet*, publié en 1437, par Élisabeth, comtesse de Nassau, sous le titre de *Hug-Schapeler*, fut une des lectures favorites du public allemand : on y rabais-

sait encore la naissance du héros, pour que sa destinée parût d'autant plus étonnante [1].

L'intérêt se partageait entre ces longs romans et des récits moins étendus, parfois mêlés d'instructions morales, dont on trouvait les modèles dans la littérature néo-latine. Le *Directorium humanæ vitæ* de Jean de Capoue fut traduit et imprimé plusieurs fois, sous le titre d'*Exemples des anciens Sages* ou sous des titres semblables. La *Disciplina clericalis* du juif espagnol Pierre-Alphonse, qui contient les recommandations d'un père à son fils fondées sur des exemples, fut aussi répandue en allemand qu'en latin. Les deux ouvrages provenaient originairement de l'Orient. Mais, parmi les livres vraiment populaires de la fin du moyen âge, il faut nommer surtout les *Sept Sages* et les *Gestes des Romains*. Le roman des Sept Sages, qui avait déjà été mis en vers allemands par Jean de Bühel, en 1412, passa par plusieurs rédactions en prose; il en parut une édition imprimée en 1473 [2]. Le *Gesta Romanarum*, en prose allemande, fut souvent imprimé à la fin du XV[e] siècle [3]. L'un et l'autre ne sont autre chose que des recueils de nouvelles, où les écrivains du siècle suivant, particulièrement Hans Sachs, trouvèrent des sujets de drames

Les auteurs latins du moyen âge firent place à l'antiquité classique, quand la Renaissance italienne, dont le mouvement s'était déjà communiqué à la France, s'étendit sur l'Allemagne méridionale. Quelques traducteurs du XV[e] siècle peuvent être considérés comme les plus anciens promoteurs de la Renaissance en Allemagne. Le plus important est Nicolas de Wyle, originaire du canton d'Argovie en Suisse, greffier municipal à Nuremberg et à Esslingen, et sur la fin de sa vie chancelier des comtes de Wurtemberg. Il nous apprend qu'il aimait à réunir dans sa maison des jeunes gens qu'il instruisait dans l'art d'écrire. Ses ouvrages furent surtout des *translations* du grec, du latin et de l'italien [4]; car on avait pris tellement l'habitude de chercher des règles de

1. Voir Reichard, *Bibliothek der Romane*, Berlin, 1778 et suiv.; Büsching et Von der Hagen, *Buch der Liebe*, Berlin, 1809, et les éditions spéciales. Tous ces romans furent imprimés de bonne heure et souvent réimprimés.

2. Voir l'introduction de A. Keller, en tête de son édition du roman français des *Sept Sages*; Tubingue, 1836.

3. Éditions modernes de A. Keller (Quedlinburg et Leipzig, 1841) et d'Œsterley (Berlin, 1872). Traduction en allemand moderne, de Græsse (Dresde et Leipzig, 1842).

4. *Translationen von Nicolas von Wyle*, édition de A. Keller, Stuttgart, 1861.

goût de l'autre côté des Alpes, que l'on confondait dans une même admiration l'Italie ancienne et moderne. Nicolas de Wyle, non content d'offrir aux jeunes écrivains de son temps des modèles étrangers, voulut rompre la langue aux tours variés de la période latine, et son style en devint raide et obscur. Son contemporain Albert d'Eyb, chanoine de Bamberg et plus tard archidiacre de Wurzbourg, garda plus de mesure dans l'imitation; il sut parler un langage clair et non dépourvu d'élégance. Dans son *Miroir des mœurs*, il mit à contribution les Pères de l'Église, les classiques latins et les conteurs italiens. Son traité sur le mariage est surtont intéressant par les nouvelles qu'il inséra[1]. Nicolas de Wyle n'était qu'un traducteur; Albert d'Eyb est un compilateur, qui a parfois des rapprochements ingénieux; mais, pour trouver enfin une réelle originalité, il faut arriver aux orateurs sacrés et aux philosophes mystiques, qui sont les vrais prosateurs de ce temps.

3. — PRÉDICATEURS ET THÉOLOGIENS.

Les frères prêcheurs peuvent être considérés comme les créateurs de l'éloquence sacrée en Allemagne. Sortis pour la plupart de la classe populaire, ils s'exprimaient avec plus de force et de naturel que les prédicateurs formés dans les écoles savantes. Ils parlaient même un langage plus correct et plus pur, moins imprégné de formes latines, moins chargé de mots étrangers. L'austérité de leur vie, la confiance qu'ils inspiraient, ajoutaient à la puissance de leur parole : c'étaient des maîtres vénérés en même temps que des guides bienveillants, d'autant plus écoutés qu'ils donnaient l'exemple des vertus qu'ils prêchaient.

Deux moines franciscains se firent une grande réputation d'éloquence dans la seconde moitié du XIII[e] siècle : ce sont les frères David et Berthold. On croit qu'ils étaient originaires de Ratisbonne. Le premier s'appelle ordinairement David d'Augsbourg, d'après la ville où il exerça le plus longtemps son activité. Ceux

1. Le *Miroir des mœurs* (*Spiegel der Sitten*) fut imprimé à Augsbourg en 1511. Le *Traité du mariage* (*Ob eim manne sey zu nemen ein elich weib oder nit*) eut de nombreuses éditions; la plus ancienne est de 1472. — Albert d'Eyb fit une traduction des *Ménechmes* et des *Bacchis* de Plaute, qui fut imprimée à Augsbourg en 1511. — **A consulter** : Max Herrmann, *Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutscen Humanismus*, Berlin, 1893.

de ses discours qui ont été conservés se distinguent par un style facile et agréable, parfois animé d'un souffle poétique. Frère David était aussi estimé pour son enseignement privé que pour ses prédications publiques. C'est sans doute pour ses disciples qu'il écrivit ses ouvrages didactiques, latins et allemands. Lorsqu'il se vit dépassé par l'un d'eux, frère Berthold, il n'en conçut aucune jalousie. Non seulement il reconnut la supériorité de son jeune confrère, mais il le suivit à son tour comme un disciple, et se fit gloire de le seconder et de le servir.

Les discours de Berthold ont été sans doute recueillis par ceux de ses auditeurs qui tenaient à lui par un lien plus intime, peut-être par David lui-même. En un sens, on peut déjà considérer Berthold comme un précurseur de la Réforme, car il s'élevait contre la vente des indulgences et contre l'abus des pèlerinages. « Beaucoup de ceux qui vont à Saint-Jacques, » dit-il, « n'y « vont point pour le salut de leurs âmes. Les uns engagent leurs « biens, et laissent leurs femmes et leurs enfants dans la pauvreté ; « les autres ne songent qu'à soigner leur corps pendant le voyage, « et ne sont occupés au retour qu'à raconter les merveilles dont ils « ont été témoins. Et qu'ont-ils donc vu ? La tête de saint Jacques, « c'est-à-dire un crâne mort. La meilleure partie du saint est au « ciel. » Le procédé habituel de Berthold consiste à prendre une image dans la nature ou dans la vie et à y attacher un enseignement moral. Veut-il montrer, par exemple, la vanité des richesses, il dépeint à ses auditeurs un cavalier passant au galop devant une boutique où sont étalées toutes sortes de marchandises : « Il ne « peut jeter qu'un regard sur ces trésors ; en un clin d'œil tout a « disparu : ainsi ont passé devant toi les richesses que tu payeras « par une pauvreté éternelle. » Ailleurs il veut insister sur cette idée, que la parole humaine est impuissante à rendre la beauté du ciel où sont appelés les élus, et voici comment il s'exprime : « Tout ce qu'on en pourrait dire serait pareil à ce qu'un enfant « encore caché dans le sein de sa mère pourrait révéler de la « magnificence de ce monde, de l'éclat du soleil et des astres, des « couleurs variées qui ornent les plantes et les minéraux, de leur « saveur et de leurs vertus secrètes, des vêtements d'or et de soie « dont se couvrent les hommes, des sons harmonieux qui retentissent du gosier des oiseaux et des cordes de la harpe, enfin « de toutes les splendeurs que le monde possède. Autant tout cela « est étranger à un enfant qui n'a encore rien vu, rien senti, qui

« n'a éprouvé ni plaisir ni douleur, autant il nous est difficile de « parler des joies ineffables du ciel et de la face rayonnante du « Dieu vivant. » Le succès de frère Berthold était si grand, que les églises ne pouvaient contenir la foule qui se pressait pour l'entendre. Il prêchait le plus souvent sur les places publiques ou dans les campagnes. Ses disciples à divers titres, les hommes qu'il corrigeait par l'autorité de sa parole et de son exemple, les prêtres qui se formaient auprès de lui pour la prédication, le suivaient dans ses voyages à travers la Bavière, l'Autriche, la Bohême. On lui attribuait le don de prophétie, et les chroniqueurs racontèrent plus tard que des miracles s'étaient opérés sur sa tombe, dans le couvent des Frères mineurs, à Ratisbonne [1].

La prose allemande avait pris, dans la bouche des orateurs franciscains, de l'aisance et de la vivacité : des théologiens mystiques, appartenant à un ordre rival, lui donnèrent plus de vigueur et d'éclat, en l'appliquant aux recherches métaphysiques. C'étaient des esprits sincères, qui se sentaient repoussés par la sécheresse de l'enseignement scolastique, et qui voulaient y substituer une doctrine plus large et plus féconde. Le principe fondamental de leur philosophie était l'union de l'âme avec Dieu. Leurs nombreux disciples étaient répandus dans les maisons dominicaines le long du Rhin ; leur centre était à Cologne. Ils avaient des rapports avec la secte des *Amis de Dieu*, fondée par Nicolas de Bâle. Nous n'avons point ici à considérer leur influence sur la philosophie du moyen âge : ce furent eux surtout qui amenèrent la ruine de la scolastique allemande. Mais ils mirent aussi leur empreinte sur la langue. Ils remplacèrent les formules latines, où la pensée philosophique avait été emprisonnée jusqu'alors, par des vocables allemands, que l'usage admit peu à peu, et qui furent définitivement consacrés par les écrivains de la Réforme.

Le fondateur de l'école, Henri Eckhart, que l'admiration de ses contemporains a fait nommer maître Eckhart, vécut dans la seconde moitié du XIII[e] siècle et au commencement du XIV[e]; il était sans doute originaire de l'Alsace. Il fit de longs voyages en

1. **Éditions.** — Un choix des prédicateurs allemands du moyen âge a été publié par Leyser (*Deutsche Prediger des XIII. und XIV. Jahrhunderts*, Quedlinburg et Leipzig, 1838) et par Roth (*Deutsche Predigten des XII. und XIII. Jahrhunderts*, Quedlinburg et Leipzig, 1839). — Le principal manuscrit des sermons de Berthold se trouve à Heidelberg ; il a été publié en 2 vol., le 1[er] par Pfeiffer, le 2[e] par (Strobl Vienne, 1862 et 1880).

France, en Italie, en Allemagne, et s'éleva aux plus hautes dignités de son ordre. Il enseigna avec un grand succès à Strasbourg et à Cologne. Tandis que ses disciples rédigeaient ses sermons et recueillaient ses *Maximes*, l'Église le surveillait avec un soin jaloux. L'archevêque de Cologne l'accusa d'hétérodoxie, et le pape Jean XXII condamna quelques-unes de ses propositions. Mais Eckhart mourut avant que la bulle papale ne fût connue en Allemagne. Il avait déclaré, dans un de ses derniers sermons, qu'il n'avait jamais eu le dessein de publier des doctrines nouvelles, et qu'il rétractait tout ce qui, dans ses discours ou dans ses écrits, pouvait être contraire aux enseignements de l'Église [1].

Un trait de la vie de Jean Tauler, le plus illustre des disciples d'Eckhart, montre bien l'esprit qui animait l'école. Né probablement à Strasbourg vers 1290, et ayant fait ses études à Paris, il était venu, lui aussi, visiter le grand établissement des dominicains à Cologne. Il passait déjà pour un des premiers orateurs de la ville, lorsqu'un jour (c'est lui-même qui nous raconte ce fait dans une préface) il fut abordé dans la rue par un laïque qu'il ne nomme point, mais que l'on suppose être Nicolas de Bâle, et qui lui dit que ses sermons ne laisseraient aucune trace durable, parce qu'il était plus préoccupé de lui-même que de ses auditeurs. Tauler fut tellement frappé de cette remarque, qu'il cessa pendant deux ans de monter en chaire. Lorsqu'il reparut devant ses auditeurs, il avait changé de méthode : il n'enseignait plus que ce qu'il appelle *la simple vérité*. Tauler mourut à Strasbourg, en 1361. Dans sa jeunesse, il n'avait fait que se pénétrer des idées de son maître; plus tard, il essaya de corriger le mysticisme de l'école et de lui donner un caractère plus pratique. Son *Imitation de la vie pauvre du Christ* rappelle un livre célèbre du moyen âge ; cependant l'analogie n'est pas aussi complète que pourrait le faire croire la ressemblance du titre. Tauler ne s'arrête pas dans la vie contemplative, comme l'*Imitation de Jésus-Christ*; il exige seulement que l'esprit du christianisme pénètre toutes les actions et toutes les pensées de l'homme [2].

1. A consulter, sur maître Eckhart et sur le mysticisme allemand au moyen âge : Pfeiffer, *Deutsche Mystiker des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig, 1845-1857; et Ch. Schmidt, *Essai sur les mystiques du XIVe siècle*, Strasbourg, 1836.

2. Tauler a plus occupé la critique française que les autres philosophes de cette école. Ses *Institutions divines* ont été traduites dans le *Panthéon littéraire* (Paris, 1835), ses *Sermons* dans la *Bibliothèque dominicaine* (Paris, 1855). Les sermons de Tauler ont été souvent réimprimés, depuis la première édition, qui parut à

Un contemporain de Tauler, et qui avait reçu comme lui les leçons d'Eckhart, Henri Suso, prit décidément le rôle d'un directeur d'âmes. Il entretenait une correspondance active avec les *Amis de Dieu*, et il avait des disciples dans tous les couvents dominicains d'hommes et de femmes de l'Allemagne méridionale et de la Suisse. Ses lettres spirituelles ont été recueillies par une religieuse de Thœss, près de Winterthur, en Suisse [1]. Ses traités ont la forme de dialogues. Dans l'un d'eux, il établit un colloque entre lui-même et la Sagesse éternelle personnifiée dans le Christ; il aimait à s'appeler le *Disciple de la Sagesse éternelle*. Il mourut en 1366, à Munich, où l'on montre encore sa cellule; et, bien que ses opinions eussent été censurées par l'Église, il fut longtemps vénéré comme un saint.

L'école des mystiques allemands se prolonge, avec Henri de Nordlingue, Nicolas de Strasbourg, Otton de Passau, à travers tout le XIVe siècle. Elle se relie à la Réforme par ce livre anonyme connu sous le nom de *Théologie allemande*, auquel Luther donna une notoriété nouvelle [2].

Au XVe siècle, l'éloquence religieuse retomba dans les subtilités d'où Eckhart et Tauler avaient essayé de la tirer. Le théologien le plus célèbre de ce temps est Jean Geiler de Kaisersberg. Né à Schaffhouse, en 1445, orphelin de bonne heure et recueilli par son grand-père, il garda le nom de la ville où il fut élevé. Il exerça d'abord son ministère à Fribourg en Brisgau, et ensuite à Strasbourg, où il mourut en 1510. Il ne publia lui-même aucun de ses discours; ses élèves les firent paraître successivement, soit en

Leipzig, en 1498. — **A consulter** : Ch. Schmidt, *Johannes Tauler von Strassburg*, Strasbourg, 1841; et H. S. Denifle, *Taulers Bekehrung kritisch untersucht*, Strasbourg, 1879.

1. Elle s'appelait Élisabeth Stæglin; c'est elle qui rédigea primitivement la *Vie de Suso racontée par lui-même*, d'après les communications qu'elle avait reçues de lui; il l'appelait sa fille spirituelle. — On a longtemps attribué à Suso le *Livre des Neuf Rochers*, dont l'auteur est un laïque nommé Rulmann Merswin, fondateur de la maison des Johannites à Strasbourg (Voir la monographie de Schmidt sur Tauler, p. 180). Les *rochers* sont les obstacles que l'âme rencontre lorsqu'elle veut s'élever à Dieu. — Les écrits de Suso ont été publiés, sous une forme rajeunie, par Diepenbrock (*Heinrich Suso's genannt Amandus Leben und Schriften*, 2e éd., Ratisbonne, 1837), et par H. S. Denifle (*Die Schriften des seligen Heinrich Seuse nach den ältesten Handschriften in jetziger Schriftsprache*, Munich, 1880).

2. Henri de Nordlingue et Nicolas de Strasbourg étaient dominicains; Otton de Passau était lecteur du couvent des Franciscains de Bâle. — Une partie du *Livre de la Théologie allemande* fut imprimée en 1516, avec une préface de Luther; une édition complète parut en 1518, à Wittemberg. — **Édition moderne** de Pfeiffer, Stuttgart, 1855.

allemand, soit en latin; lui-même ne les écrivit jamais, à ce qu'il paraît, que dans cette dernière langue. Le vrai mérite de Geiler de Kaisersberg, c'est la hardiesse avec laquelle il s'élève contre les abus, le courage avec lequel il proclame ce qu'il appelle la vérité. Au reste, ses sermons ressemblent à ses dissertations scolastiques; les divisions et les sous-divisions sont poussées à l'infini. Les classiques latins et les Pères de l'Église, les légendes des saints et les anecdotes profanes s'y rencontrent pêle-mêle[1]. C'était le goût du temps. Mais un renouvellement de la vie religieuse était proche. Le besoin de mettre la doctrine à la portée de tous et de la faire pénétrer au fond des âmes devait ramener bientôt la simplicité et la vigueur qui avaient apparu un instant chez les mystiques de la fin du XIII[e] siècle.

1. Les sermons les plus connus de Geiler de Kaysersberg sont ceux qu'il prononça sur la *Nef des Fous* de son contemporain Sébastien Brandt. A la Nef des Fous il opposa, dans d'autres sermons, la *Nef de la Pénitence ou du Salut*. Souvent des allusions plus futiles lui suffisaient. Une série de ses discours a pour titre *la Signification spirituelle du Lièvre, ou le Civet*; il y traitait allégoriquement des différentes situations du lièvre depuis le moment de la chasse jusqu'à celui de la cuisson. Un lion ayant été montré à Strasbourg, il prêcha sur le *Lion d'enfer*. Quelques sermons sont traduits de Gerson, que Geiler admirait beaucoup. — A consulter : Ammon, *Geilers von Kaisersberg Leben, Lehren und Predigten*, Erlangen, 1826. On trouve des extraits des différents recueils de sermons dans Wackernagel, *Altdeutsches Lesebuch*, Bâle, 1839.

QUATRIÈME PÉRIODE

LA RÉFORME

DEPUIS L'AVÉNEMENT DE LA MAISON D'AUTRICHE
JUSQU'AU COMMENCEMENT DE LA GUERRE DE TRENTE ANS (1493-1618)

CHAPITRE PREMIER

LA RÉFORME AU POINT DE VUE LITTÉRAIRE

Opposition entre l'esprit germanique et la culture latine. — La Réforme avant et après Luther. — Constitution du dogme; la nouvelle scolastique. — La Renaissance littéraire retardée de deux siècles.

A quelque point de vue que l'on considère la Réforme, la manière la plus étroite de la juger serait de n'y voir qu'un dissentiment de doctrine. Elle a été l'accomplissement d'un fait qui se préparait depuis des siècles. L'influence que l'Italie exerça au moyen âge sur toutes les contrées de l'Europe, et qui fut pour elles un puissant moyen de civilisation, n'a jamais été franchement acceptée par l'Allemagne. La culture latine, sur laquelle s'était greffé le christianisme, trouva dans le Midi et dans l'Occident un sol préparé pour la recevoir; mais au delà du Rhin et du Danube elle se heurta contre le vieil esprit germanique, que la conquête romaine n'avait pu entamer, et qui persista au milieu de toutes les révolutions politiques et religieuses. Il est inutile, pour expliquer l'animosité des Allemands contre Rome, de rappeler les impôts réguliers que les papes faisaient lever pour la guerre sainte, ou les longs troubles qu'entraîna la lutte du sacerdoce et de l'Empire : c'étaient des griefs passagers, qui ne pouvaient qu'entretenir un sentiment permanent d'hostilité et de méfiance, mais qui auraient été impuissants à le créer. Le poète Freidank exprimait, dès le commencement

du XIIIe siècle, l'opinion d'un grand nombre de ses compatriotes, lorsqu'il s'écriait : « Ce serait la mort de l'Empire, si Rome était « située en Allemagne. » Et, vers la fin du moyen âge, ce fut, dans la noblesse comme dans la bourgeoisie, une conviction de plus en plus arrêtée, que l'Allemagne n'avait qu'à rompre ses liens avec Rome, si elle voulait se donner une constitution définitive et prendre un développement conforme à son génie.

Luther n'était pas ce qu'on appelle un novateur; c'était peut-être l'homme le moins révolutionnaire de son temps. Il avait déjà trente-cinq ans lorsqu'il attira l'attention publique; il avait vécu jusque-là dans les méditations pieuses et dans les pratiques ascétiques. Le jour où, sans l'avoir voulu, il se mit en désaccord avec l'Église, il trouva tout un parti derrière lui. Déjà même la Réforme commençait spontanément sur divers points de l'Allemagne. Zwingle écrivait, en 1523 : « J'ai prêché l'évangile long-« temps avant d'avoir entendu prononcer le nom de Luther. Je « me suis mis, il y a dix ans, à étudier le grec, pour pouvoir puiser « la doctrine chrétienne à sa source. Ai-je réussi? c'est ce que « d'autres pourront dire. Mais ce n'est point Luther qui a été mon « maître. Je n'avais d'autre guide que la Bible. Les papistes m'ac-« cablent du nom de Luther, par ignorance : « Il faut que tu sois « luthérien, » disent-ils, « car tu prêches ce que Luther écrit. » « Qu'ai-je à leur répondre? Je prêche aussi ce que saint Paul a « écrit : pourquoi ne m'appelez-vous pas paulinien? Bien plus, je « prêche la parole du Christ : pourquoi ne m'appelez-vous pas « chrétien? » Zwingle ajoute modestement : « Luther prêche la « parole du Christ, et moi je ne fais pas autre chose. Mais Luther « a amené vers Dieu un plus grand nombre d'hommes que moi : « Dieu fait à chacun la mesure qu'il veut [1]. » Luther eut la mesure plus large, à cause de l'énergie de sa volonté et de la puissance de sa foi. Mais la Réforme n'était pas son œuvre : il n'en fut que le plus ardent promoteur.

L'Allemagne creusa, par la Réforme, un abîme entre elle et les nations du Midi. Elle se priva du bénéfice de cette lente et laborieuse éducation que l'Europe barbare avait reçue sous la tutelle de l'Église. Elle eut à recommencer, pour ainsi dire, et à refaire pour son propre compte tout le travail de la civilisation moderne.

1. *Uslegen und gründ der schlussreden oder artikel*, 1523; au 1er vol. des œuvres complètes, publiées par Schulor et Schulthess (8 vol., Zurich, 1828-1842).

La vie intellectuelle d'un peuple repose sur un certain nombre de conceptions générales qui constituent sa religion. L'Allemagne, ayant rompu avec la tradition romaine, dut s'appliquer à créer une forme nouvelle du christianisme. Ses théologiens tracèrent d'abord, la Bible à la main, les grandes lignes du dogme; puis on discuta les moindres détails, avec une conscience louable, mais parfois aussi avec une minutie qui n'était pas exempte de fanatisme. A l'âge fécond et original de la Réforme, marqué par les noms de Luther, de Zwingle et de Mélanchthon, succéda une scolastique nouvelle, aussi desséchante que la première, et qui chassa une seconde fois toute vraie science et toute poésie. Le goût, à peine formé par les études antiques, se gâta de nouveau. La langue même, que Luther avait dégagée du latin et du patois, et qu'il avait animée d'un souffle d'éloquence, retomba dans la barbarie. Bref, l'avénement d'une littérature classique en Allemagne fut retardé de deux siècles. Dans la vie d'une nation, chaque progrès a son heure. La chaîne des temps fut renouée quand le plus grand poète de l'Allemagne, se sentant mal à l'aise sous le ciel de Weimar, alla chercher sur la terre italienne et devant les monuments de l'art antique le secret de l'éternelle beauté.

CHAPITRE II

PRÉLUDES DE LA RÉFORME

1. L'empereur Maximilien, le dernier chevalier; son *Teuerdank* et son *Weisskunig*. — 2. Sébastien Brandt; sa position indécise entre les deux partis; *la Nef des Fous*. Thomas Murner; violence de sa polémique; *le Fou luthérien*. — 3. Reuchlin et l'université de Cologne; les *Epistolæ obscurorum virorum*; les pamphlets allemands de Hutten. Scission entre les réformateurs et les humanistes.

1. — L'EMPEREUR MAXIMILIEN.

L'empereur Maximilien vit le commencement de la Renaissance et de la Réforme. Quel rôle n'aurait-il pas pu jouer, s'il était entré dans ce grand mouvement des esprits qui allait bientôt devenir irrésistible! Mais toutes ses idées le reportaient vers un autre âge. Il aurait voulu ressusciter l'ancien monde chevaleresque et légendaire, et il essaya du moins de lui donner un regain de nouveauté dans la littérature. Il fit recueillir et recopier les vieux manuscrits, et cette partie de son activité littéraire lui a surtout mérité la reconnaissance de la critique moderne : c'est lui qui a sauvé de l'oubli le poème de *Gudrun*. On l'a nommé le dernier chevalier : il voulut être aussi le dernier poète chevaleresque. Il traça le plan d'un poème où il se proposait de célébrer son mariage avec Marie de Bourgogne, et il se fit aider dans la rédaction par son secrétaire Treizsaurwein et par son chapelain Melchior Pfinzing. Il donna aux personnages des noms symboliques. *Teuerdank*, l'homme aux grandes pensées, c'était lui-même; *Ehrenreich*, ou Honorée, c'était Marie; *Ruhmreich*, ou Glorieux, c'était Charles le Téméraire. Des ennemis imaginaires, décorés également d'épithètes poétiques, contrariaient les plans

du héros et l'obligeaient à conquérir sa fiancée par des exploits. Malgré la fadeur d'une telle conception, le *Teuerdank* eut du succès, grâce au luxe de l'impression et au nom de l'auteur, qui fut bientôt connu. Maximilien fit encore l'histoire de son règne et du règne de son père Frédéric III, dans un ouvrage en prose qui a pour titre le *Roi blanc*, ou *Weisskunig*, et qui fut rédigé en grande partie par Treizsaurwein. Ici les principaux souverains de l'Europe étaient désignés par les couleurs de leurs armoiries : le Roi blanc, c'était l'empereur; François Ier était appelé le Roi bleu; Henri VII et Henri VIII d'Angleterre étaient les Rois rouges[1].

2. — SÉBASTIEN BRANDT ET THOMAS MURNER.

Un exemple frappant des hésitations et des incertitudes qui peuvent atteindre un grand esprit dans une époque de transition, c'est le poète satirique Sébastien Brandt. Né à Strasbourg en 1457, il fit ses études à l'université de Bâle, qui était un des centres de l'*humanisme*, tel que la plupart des Allemands le comprenaient alors. Il y avait bien aussi, en Allemagne, comme en Italie et en France, des esprits qui ne trouvaient dans les études classiques qu'une source nouvelle de bon goût, de plaisir littéraire et de sagesse mondaine : il suffit de citer Conrad Celtès, Reuchlin et surtout Érasme. Mais, aux yeux de beaucoup d'autres, les littératures anciennes n'étaient qu'un arsenal d'où l'on pouvait tirer des armes non encore usées par les luttes de l'École. A Bâle, on étudiait surtout la théologie et la jurisprudence; la littérature était cultivée en sous-ordre. On venait de raviver la vieille querelle du nominalisme et du réalisme, et l'ardeur que le mouvement de la Renaissance avait communiquée aux esprits animait également les deux camps. Mais la discussion avait changé d'objet : les nominalistes étaient les novateurs, les réalistes étaient les partisans de la scolastique. Brandt était réaliste. Étant devenu, en 1489, *doctor utriusque juris*, il fut l'un des professeurs

1. **Éditions.** — La première édition du *Teuerdank*, imprimée sur parchemin, avec des gravures sur bois de Schæuffelein, parut à Nuremberg, en 1517. L'ouvrage a été souvent remanié au XVIe et au XVIIe siècle. Le texte primitif a été reproduit dans les éditions modernes de Haltaus (Quedlinburg et Leipzig, 1836) et de Gœdeke (Leipzig, 1878). — Le *Weisskunig*, terminé en 1512, fut imprimé à Vienne en 1775, avec des gravures sur bois de Burgmair.

les plus suivis de l'université. Il travailla pour les imprimeries déjà célèbres de la ville, en recopiant ou en faisant recopier par ses élèves d'anciens ouvrages de philosophie, de jurisprudence ou même d'histoire. En même temps, dans des poésies latines, il célébrait les grands événements de l'époque, ou il donnait des conseils à la noblesse allemande. Ces poésies, dont il traduisit une partie en allemand, l'avaient déjà fait connaître, lorsqu'il fut rappelé, en 1500, comme syndic, dans sa ville natale. Il obtint, quelques années après, la charge plus considérable de greffier et d'archiviste, qu'il garda jusqu'à sa mort, en 1521. Il était membre d'une société littéraire qui avait été fondée à Strasbourg par Wimpfeling, et c'est comme tel qu'il fut chargé, en 1514, de recevoir Érasme, qui était de passage dans la ville. Érasme lui adressa ce compliment, souvent répété depuis, que d'autres tiraient de la poésie leur gloire, et que lui, au contraire, il servait d'ornement à la poésie. Si l'éloge était banal, il paraît néanmoins que les deux hommes éprouvèrent l'un pour l'autre une réelle sympathie, fondée sur la ressemblance de leurs caractères. Brandt était, comme Érasme, un esprit net et tempéré, toujours prêt à émettre une opinion, mais laissant à d'autres le soin de la défendre, et il aurait volontiers passé sa vie dans une retraite sérieuse partagée par des amis, comme ce *convivium religiosum* qui est décrit dans un passage des *Colloques*.

Sébastien Brandt est avant tout un moraliste. Il ne lisait que pour s'instruire, et il n'écrivait que pour enseigner. Il avait pris de bonne heure l'habitude de recueillir des sentences dans ses auteurs favoris, dans les satiriques latins, dans les anciens poètes didactiques de l'Allemagne, et surtout dans la Bible. Ces sentences, développées et augmentées de ses propres observations, formèrent sans doute le noyau primitif de l'ouvrage qui a immortalisé son nom, et auquel il donna le titre de *Nef des Fous*. Les vices et les ridicules de toutes les classes de la société sont représentées par les passagers de cet étrange navire, qui fait voile vers l'île de *Narrégonie*, ou vers le royaume de la Folie. Le clergé, les grands, la justice, les universités, les marchands, les paysans, les cuisiniers même, y sont tour à tour frondés avec une spirituelle âpreté, qui va souvent jusqu'à la rudesse. Une fois mis en verve, le poète trouve que son sujet le déborde et que son esquif est trop étroit. Alors il se borne à dessiner des portraits, où tous ceux qui auraient mérité de faire le voyage

peuvent se reconnaître : c'est l'origine des vignettes qui ornaient les premières éditions, et qui avaient été tracées par la main de l'auteur. *La Nef des Fous* devenait ainsi un *Miroir des Fous* : le poème fut plusieurs fois réimprimé sous ce titre. Sébastien Brandt n'a garde de s'oublier; il se réserve une place sur son navire, si toutefois il a voulu se peindre lui-même dans le premier chapitre, qui traite des bibliomanes, de ceux qui entassent les livres de la sagesse et qui n'en sont pas plus sages. Les défauts de l'ouvrage sont le manque d'unité et l'étalage d'érudition. L'allégorie qui en forme le fond est indiquée au commencement, et aussitôt perdue de vue; certains chapitres ne sont que des tirades morales. Les Grecs et les Romains sont cités à tout propos et avec une fastidieuse longueur. Mais il faut croire que ces défauts ne choquaient pas les contemporains; car *la Nef des Fous*, qui parut d'abord à Bâle en 1494, eut dix éditions jusqu'en 1512, sans compter les contrefaçons, et fut traduite dans toutes les langues de l'Europe.

Sébastien Brandt était-il franchement un homme de la Renaissance? On pourrait le croire, d'après la vivacité avec laquelle il gourmande l'ignorance des docteurs et l'avidité des prêtres. Il se souvient des philosophes anciens : « Le fond de la sagesse, » dit-il quelque part, « c'est de se connaître soi-même. » Ailleurs il peint éloquemment les avantages de la science : « Une instruction « solide, c'est le commencement, le milieu et la fin de tout « honneur. On fait grand cas de la noblesse; mais elle est étrangère « à l'homme, elle ne lui appartient pas, il la tient de ses parents. « La richesse est fort appréciable; mais elle dépend du hasard, elle « est comme une balle qui tombe et rebondit. La gloire a ses « charmes; mais elle est inconstante et ne comble jamais nos vœux. « La beauté du corps attire les yeux; mais elle dure l'espace d'un « jour. On tient à la santé; mais elle se dérobe comme un larron. « La force paraît un don précieux; mais la maladie, la vieillesse « l'anéantissent. Rien n'est impérissable, rien ne nous est fidèle « comme l'instruction[1]. » Mais, dans d'autres passages, il se plaint de ce que l'imprimerie répand tant de mauvais livres, de ce que les écoles se multiplient outre mesure. « Il n'est presque pas un « lieu important, » dit-il, « qui n'ait aujourd'hui son université! » Et il lui semble qu'à force d'éclairer les hommes, on prépare le règne

1. *Das Narren schyff* : - *Von ler der kind.*

de l'Antéchrist[1]. Dans une poésie qu'il fit peu de temps avant sa mort, il prédit la fin prochaine du monde. Brandt était placé sur la limite de deux âges; il comprenait qu'un ordre de choses finissait, mais il manquait de force pour se détacher du passé, parce qu'il n'avait pas foi dans l'avenir[2].

Le plus éloquent des imitateurs de Brandt, mais un homme d'un tout autre tempérament, fut le moine franciscain Thomas Murner. Né à Strasbourg en 1475, et élevé dans un couvent, il attira d'abord l'attention de ses maîtres, et il fut envoyé par eux dans plusieurs universités de l'Allemagne; il passa même par Paris. Selon la coutume du temps, il enseigna de bonne heure, tout en continuant de suivre les professeurs en renom. Il débuta bientôt dans sa ville natale comme prédicateur de son ordre; mais la violence de sa parole souleva contre lui une telle animosité, qu'il jugea prudent de s'éloigner. Il parcourut l'Allemagne, la Suisse, le Nord de l'Italie, sans pouvoir s'arrêter nulle part, donnant carrière à son humeur impétueuse, frondant les vices, sans ménager les personnes, moine militant s'il en fut jamais. Il irritait le haut clergé, étonnait et scandalisait le peuple, et, si l'on en juge par certains passages de ses écrits, donnait même prise sur ses mœurs. En 1523, il fut appelé en Angleterre par Henri VIII, qu'il avait soutenu contre Luther; mais il revint bientôt à Strasbourg, sans y rencontrer plus de faveur. Les imprimeurs ayant refusé ses libelles, il acheta une presse. On le trouve encore, en 1529, à Zurich et à Berne, combattant la Réforme. Il se fit expulser de la Suisse, et, depuis ce moment, on ne sait de quel côté il se dirigea; l'année de sa mort est inconnue.

On conçoit à peine que, dans une vie aussi agitée, Murner ait pu écrire plusieurs longs poèmes. Mais, si l'art et le goût lui ont toujours manqué, sa verve n'a jamais été en défaut. Ses poèmes

1. *Vom endkrist.*

2. **Éditions.** — Le *Narrenschiff* a été publié, dans les temps modernes, par Strobel (Quedlinburg et Leipzig, 1839), par Zarncke, avec un choix des autres ouvrages de Brandt (Leipzig, 1854), et enfin par Gœdeke (Leipzig, 1872). — Une **traduction** en allemand moderne, accompagnée des anciennes vignettes, a été publiée par Simrock (Berlin, 1872).

Sébastien Brandt traduisit en vers allemands les *Sentences* de Caton et le traité ascétique du *Jardin de l'âme* (*Hortulus Animæ*). Il publia une édition de Freidank (Strasbourg, 1508), qui a été souvent reproduite, et qui n'a été remplacée que par l'édition moderne de W. Grimm. Enfin Brandt avait rédigé des Annales de Strasbourg, qui furent conservées manuscrites à la Bibliothèque de la ville, et qui périrent dans l'incendie de 1871.

sont de fougueuses improvisations. Il se jouait de la versification. « Même quand je veux écrire en prose, » dit-il, « ma bouche est « pleine de rimes. » Souvent il reprenait les sujets qu'il avait traités en chaire ; un grand nombre de ses poésies ne sont que des sermons versifiés. Dans son principal ouvrage, qui a pour titre *la Conjuration des Fous*, il marche sur les traces de Brandt; mais il garde toute son originalité dans les détails. Les démons de l'avarice, de l'orgueil, de l'ambition, de la luxure sont tour à tour conjurés et exorcisés par lui. Le style a de la hardiesse et de l'éclat; il abonde en tours populaires; mais l'image est ordinairement triviale. La satire est mordante et haineuse; elle n'est pas tempérée, comme chez Brandt, par un fonds de bonhomie et de piété. Dans *la Corporation des Drôles*, Murner peint surtout les vices de la société bourgeoise. Dans *la Prairie des Coucous*, il s'attaque aux débauchés. Le cadre ne change guère; mais, à force de tourner dans le même cercle d'invectives, la satire dégénère et tombe dans la grossière insulte.

Un poème dont le plan est plus ingénieux et qui offre un certain intérêt au point de vue des polémiques du temps, c'est *le Grand Fou luthérien, conjuré par le Docteur Murner*. Ce fou n'est pas Luther lui-même, mais la Réforme personnifiée. Une vignette placée en tête de la première édition le montrait étendu à terre. Un moine franciscain à tête de chat [1] le tient sous son genou, et conjure les petits fous qu'il renferme dans son sein. Les uns sortent par la bouche : ce sont les docteurs de la foi nouvelle. Les autres, les laïques qui convoitent les biens de l'Église, sont logés dans les deux poches. Mais les amis du Fou s'assemblent de tous les points de l'horizon; ils forment une nombreuse armée, qui assiège la citadelle de l'Église. Les mots : *Vérité*, *Liberté*, *Évangile*, sont inscrits sur leurs bannières. Ils sont placés sous les ordres de Luther, tandis que Murner commande dans la forteresse. Un premier assaut ayant été repoussé, les assiégeants demandent la paix, et Luther gagne son adversaire en lui offrant sa fille en mariage. Mais Murner découvre bientôt que la fiancée est galeuse, et il la renvoie ignominieusement. Toute la fin du poème est d'une trivialité repoussante. La fille de Luther, c'était sans doute la science théologique créée par lui. Murner oubliait qu'il avait lui-

1. C'est le chat *Murmann* ou Murner : un jeu de mots dont, à ce qu'il paraît, les adversaires de Murner s'étaient les premiers rendus coupables.

même, par ses attaques contre la discipline de l'Église et même contre la doctrine, donné des gages au parti de la Réforme. Mais, de quelque côté qu'il se rangeât, l'unique mobile qui le dirigeait était un besoin de combattre, plutôt que l'amour de la justice et de la vérité[1].

3. — ULRIC DE HUTTEN.

Quelques escarmouches précédèrent la grande lutte qui allait diviser l'Allemagne et l'Europe. On continuait de se battre dans les écoles au nom du nominalisme et du réalisme; on opposait l'autorité de Platon à celle d'Aristote, les classiques anciens aux docteurs du moyen âge. On discuta bientôt avec passion l'utilité des livres hébreux. Il semble que, des deux côtés, on ait voulu essayer ses forces avant d'en venir aux mains, ou qu'on ait tenté de résoudre en détail et de tourner la question terrible qui obsédait les esprits, n'osant l'aborder de face.

L'inquisiteur Hoogstraten, soutenu par l'université de Cologne, une des dernières citadelles de la scolastique, avait demandé, en 1510, la destruction de tous les ouvrages écrits en langue hébraïque et contraires à la foi chrétienne. Le conseil de l'empereur, saisi de la proposition, consulta Reuchlin, l'hébraïsant le plus distingué du siècle, lequel fut d'avis qu'il fallait abandonner à l'inquisition les livres de magie, mais excepter de l'anathème les inappréciables documents de la science rabbinique. Reuchlin avait espéré, sans doute, par une solution moyenne, contenter les théologiens de Cologne, sans soulever l'indignation des humanistes. Il n'en fut pas moins l'objet des attaques les plus violentes. Hoogstraten l'accusa d'hérésie; il répondit par un vigoureux pamphlet, et l'affaire fut déférée à Rome. Toute l'Allemagne était

1. **Éditions**. — *La Conjuration des Fous* (*Die Narrenbeschwörung*) et *la Corporation des Drôles* (*Die Schelmenzunft*) furent publiées d'abord en 1512, la première à Strasbourg, la seconde à Francfort. La *Narrenbeschwörung* a été republiée par Gœdeke (Leipzig, 1879); la *Schelmenzunft*, en reproduction photolithographique, par W. Scherer (Berlin, 1881). — *La Prairie des Coucous* (*Die Geuchmatt*) parut à Bâle en 1519. — Une des poésies les plus grotesques de Murner est *la Cure Spirituelle* (*Die Geistliche Badefahrt*, Strasbourg, 1514), où la régénération de l'âme est présentée comme le résultat d'un bain symbolique; le baigneur est Jésus-Christ. — Le poème du *Fou luthérien* (*Von dem grossen lutherischen Narren wie ihn Doctor Murner beschworen hat*) parut d'abord à Strasbourg, en 1522. Éd. moderne de Kurtz; Zurich, 1848. — Murner publia en outre beaucoup d'ouvrages de polémique en prose, allemands et latins.

attentive au débat. Hoogstraten était soutenu par la plupart des universités, par les ordres monastiques, et par tous les adversaires de la Renaissance, qui étaient aussi ceux de la Réforme. Reuchlin avait pour lui une partie de la noblesse, un certain nombre de villes, et toute l'école des humanistes.

La décision de la cour de Rome était en suspens, lorsque parurent, en 1514, sous le titre de *Epistolæ obscurorum virorum*, des lettres anonymes, qui, feignant avec une malicieuse bonhomie de prendre la défense des facultés (comme le bon père jésuite des *Provinciales* justifie la morale d'Escobar et de Sanchez), déversaient le ridicule sur les prétentions des théologiens. Ces lettres inauguraient un nouveau genre de polémique, dans un pays où l'invective avait eu jusque-là plus de pouvoir que la fine ironie. On les attribua un moment à Érasme, qui avait applaudi au courage de Reuchlin; mais on en connut bientôt les vrais auteurs. C'étaient surtout deux hommes fort différents de caractère et de talent : l'un, Crotus Rubianus, aussi original que savant, pénétré de l'esprit d'Aristophane et de Lucien, qui vengeait peut-être son ami Rhagius récemment expulsé de l'université de Cologne, et qui avait lui-même quitté cette ville pour se rendre à Erfurt; l'autre, Ulric de Hutten, encore jeune, mais dont la plume était déjà redoutée, et que sa nature fougueuse entraînait dans toutes les luttes de son temps[1].

Né le 21 avril 1488, au manoir de Steckelberg en Franconie, et destiné par son père à l'état monastique, Ulric de Hutten s'était échappé à seize ans de l'abbaye de Fulda. Dans les villes universitaires où il s'était arrêté, à Cologne, à Erfurt, à Francfort-sur-l'Oder, à Rostock, à Wittemberg, à Vienne, il avait noué des relations avec les promoteurs de la Renaissance allemande. Il avait rapporté de ses deux voyages en Italie une grande admiration pour l'antiquité, mais aussi une profonde antipathie pour le caractère italien et pour toutes les influences qui venaient de Rome[2]. Il trouvait son idéal réalisé dans le passé. Revenir à tout ce qui était

1. La première idée des *Epistolæ* appartient à Crotus Rubianus; c'est lui qui rédigea les premières lettres, les plus comiques, les plus spirituelles. Dans les dernières, qui sont surtout l'œuvre de Hutten, la satire est plus acerbe et la discussion est parfois très sérieuse. — Voir les deux volumes supplémentaires de l'édition des œuvres complètes d'Ulric de Hutten, publiée par Bœcking (Leipzig, 1859-1870) et l'excellente biographie de Hutten par David-Frédéric Strauss.

2. Il disait, à la fin d'un distique, avec un jeu de mots intraduisible :

Mobilis Italia est, nobilis ante fuit.

primitif et simple, débarrasser la religion des obscurités du dogme, la science de l'aridité des formules, la politique et le droit des ambages de la jurisprudence, tel était son système. Il aurait voulu remonter à la vieille coutume germanique; il rêvait un pur christianisme, qu'on puiserait dans les plus anciens documents écrits. Il ne croyait pas pouvoir trouver sa place dans le monde où il vivait, et il a spirituellement proclamé son indépendance dans un poème qui a pour titre *Personne*, et qu'on pourrait appeler la confession d'un déclassé[1]. Deux castes, dit-il dans une lettre adressée à Crotus et qui est comme la préface de son poème, deux castes, celle des jurisconsultes et celle des théologiens, revendiquent la possession exclusive du savoir humain. A elles deux, elles oppriment la religion et le droit sous le fatras des commentaires. Quant à lui, conclut-il, il aime mieux savoir que de passer pour savant, et il consent volontiers à n'être rien pour garder sa liberté.

L'émotion causée par les *Epistolæ obscurorum virorum* durait encore, quand Luther prêcha contre le commerce des indulgences. Ulric de Hutten ne daigna pas d'abord faire attention à ce qu'il appelait une querelle de moines; il leur souhaita seulement « de s'entre-dévorer ». Mais quand il vit le débat se généraliser, s'élever, il soutint le réformateur de toutes ses forces. La lutte, en effet, changeait de caractère. Elle avait commencé dans les écoles : elle se continuait dans les églises, sur les places publiques; elle allait se porter bientôt dans la conscience de chacun. La nation entière était prise pour juge, et le vieil adage, *Vox populi, vox Dei*, était invoqué de nouveau, comme dans les grandes révolutions de l'esprit humain. Jusqu'ici, disait Hutten dans sa *Complainte à tous les États de nation allemande*[2], il s'était servi de la langue latine, pour avertir les chefs de l'Église en particulier, sans mettre le commun du peuple dans le secret; mais enfin le moment était venu de faire participer au combat les savants et les non savants. Il traduisit d'abord quelques-uns de ses dialogues. Dans les *Spectateurs*, il fait décrire les préparatifs de la diète d'Augsbourg par le Soleil et par son fils Phaéton, qui assistent du haut du ciel à la comédie humaine; il montre les princes et les ecclésiastiques dans leurs hôtelleries, les uns mangeant et

1. *Nemo*, Erfurt, 1512.
3. *Ein Clagschrift an alle stend deutscher nation*, 1520.

buvant avec excès, les autres délibérant en tumulte, et le cardinal Cajétan parlant de mettre le soleil en interdit. Le premier dialogue sur la *Fièvre* est encore dirigé contre Cajétan. La *Seconde Fièvre* est une peinture des débordements où le célibat jette une partie du clergé[1]. Mais le plus hardi, sinon le mieux écrit des pamphlets de Hutten, est un poème qui a pour titre *Plainte et avertissement contre le pouvoir excessif et antichrétien du pape romain.* Il se termine par ces mots, qui sont comme une sommation adressée à la nation allemande : « Détruisons le mensonge, « afin que la vérité luise sur le monde! La vérité a été obscurcie « et étouffée. Que Dieu protège celui qui me suivra au combat, « qu'il soit chevalier, comte, gentilhomme ou bourgeois! Car le « bourgeois aussi est opprimé dans sa ville. J'espère que mon « appel sera entendu, et que le nombre des combattants sera « grand. En avant! Dieu est avec nous. Qui voudrait rester en « arrière? Je l'ai osé : c'est ma devise[2]. »

Les ouvrages allemands d'Ulric de Hutten n'ont pas la facilité élégante et distinguée de ses poésies latines. La langue allemande se vengea sur lui des dédains qu'il avait eus longtemps pour elle; il ne put jamais la manier avec aisance. On voit qu'il n'est plus maître de son discours; il cherche l'expression juste, et ne la trouve souvent qu'au bout d'une longue phrase; il tourne et retourne un sujet sans l'épuiser, et se perd en développements oiseux. Bref, la parole ne suit plus la pensée, et l'inspiration se refroidit par l'effort du style. Néanmoins la passion anti-romaine d'Ulrich de Hutten était partagée par un trop grand nombre d'Allemands pour que ses pamphlets n'eussent pas un retentissement considérable. Rome le traita bientôt comme un ennemi de prédilection. Il demeura quelque temps au château d'Ebernburg, appartenant à son ami François de Sickingen, et où Gaspard Aquila, Martin Bucer, Jean Œcolampade, Jean Schwebel et d'autres adhérents de la Réforme trouvèrent successivement un asile. Ensuite il quitta l'Allemagne; il vint à Bâle, où Érasme le reçut froidement, se réfugia au couvent des Augustins de Mulhouse, mais fut obligé de s'éloigner dans la nuit, et mourut enfin dans une île du lac de Zurich, en 1523, à l'âge de trente-cinq ans. Le simple monument qu'un chevalier de la

1. *Gesprāch büchlin herr Ulrichs von Hutten*, 1521.
2. *Clag und vormanung gegen dem übermässigen unchristlichen gewalt des Bapsts zu Rom*, 1520.

Franconie éleva sur sa tombe a depuis longtemps disparu, et l'Allemagne ignore aujourd'hui la place où repose un de ses plus vaillants écrivains.

Ulric de Hutten marque une phase importante dans le mouvement scientifique et religieux du XVIe siècle. Avec lui, une scission s'opéra dans le groupe des humanistes. Ni Reuchlin, ni Érasme, ni Crotus, ni la plupart des adversaires de l'ancienne théologie ne le suivirent dans le camp des réformateurs. Ils avaient bien voulu séculariser la science, faire rentrer l'antiquité classique dans le domaine des études; mais ils n'entendaient pas rompre avec le catholicisme; ils attendaient d'un avenir lointain ce que les réformateurs ne croyaient pas pouvoir accomplir trop tôt. Et cependant la modération des humanistes fut loin d'apaiser leurs adversaires. En vain Reuchlin protesta publiquement de sa foi catholique; en vain Érasme essaya de retenir Ulric de Hutten, dont il s'attira les invectives; en vain résista-t-il aux instances de Luther, qui se sépara de lui avec colère : Érasme et Reuchlin n'en gardèrent pas moins pour ennemis les théologiens, qui leur reprochaient d'avoir préparé le mouvement de la Réforme [1]. L'école des humanistes tomba sous les coups des deux partis : elle n'était faite que pour répandre ses lumières sur un âge paisible. Il y a des temps où il ne suffit pas d'éclairer les esprits, mais où il faut entraîner les volontés et embraser les âmes.

1. Reuchlin fut même condamné par la cour de Rome, en 1521. — **A consulter** L. Geiger, *Johann Reuchlin, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1875; *Johann Reuchlins Briefwechsel*, Stuttgart, 1875.

CHAPITRE III

LUTHER

Trait commun entre les promoteurs de la Renaissance et de la Réforme : ils ont leur idéal dans le passé. — Idée dominante de Luther : restaurer le christianisme primitif. Le moyen : mettre la Bible à la portée de tous. — Luther orateur, poète, traducteur. — Influence de la Bible de Luther.

Nulle époque de l'histoire n'offre un aspect aussi varié que celle qu'on désigne tour à tour, selon ses deux faces opposées, par les noms de Renaissance ou de Réforme. Et pourtant on remarque un trait commun entre tous les hommes, poètes ou artistes, philosophes ou théologiens, qui lui donnèrent l'impulsion. Tous, quel que fût d'ailleurs leur caractère, quels que fussent même leurs dissentiments personnels, avaient leur idéal dans le passé. Le beau avait trouvé un jour sur la terre son expression parfaite; le vrai avait été manifesté aux hommes avec une clarté irréprochable : retrouver cette forme pure du beau et du vrai, la dépouiller des ténèbres où les âges postérieurs l'avaient enveloppée, telle était à leurs yeux la tâche de la science nouvelle. Les uns proposaient l'imitation des modèles anciens comme unique remède à un art confus et à une littérature sans style; les autres cherchaient à dégager le fond sûr et divin du christianisme des développements contestables et souvent contradictoires de la tradition humaine. Ils ne se demandaient pas s'il était logique d'admettre que dix siècles de labeur intellectuel eussent été absolument stériles pour la civilisation ; ils marchaient devant eux avec l'ardeur joyeuse d'un voyageur qui, après avoir longtemps erré dans une forêt obscure, distingue enfin une éclaircie qui doit le ramener à la lumière du jour.

Un mot se rencontre presque à chaque pas dans l'histoire de la

vie et des combats de Luther : la Bible[1]. Ce n'est qu'au moment où il a découvert ce livre que les inquiétudes de son âme commencent à se calmer. Son père, un pauvre mineur de Mansfeld en Saxe, ayant deviné ses grandes facultés, l'envoie d'abord aux écoles de Magdebourg et d'Eisenach. En 1501, âgé de dix-huit ans, il suit les cours de philosophie et de droit à l'université d'Erfurt. Un jour, une Bible latine lui tombe entre les mains; il l'ouvre au hasard et s'oublie dans sa lecture : c'était l'histoire de Samuel, nous apprend-il plus tard, qui l'avait tant attaché. Aussitôt il change la direction de ses études. Il espère que la science théologique lui fournira des lumières sur les documents sacrés où il pressent la solution des plus hauts problèmes; il n'y trouve, au contraire, qu'une sèche combinaison de formules, qui laissent le cœur vide et l'imagination oisive. Alors il se fait moine, et il entre au couvent des Augustins à Erfurt. Il satisfait par la prédication le besoin d'activité qui le tourmente. Les premières fois, cependant, il ne monte en chaire qu'avec crainte. « Ce « n'est pas une petite chose, » dit-il, « que de parler aux hommes « à la place de Dieu. » Et, pour se rendre digne d'une fonction dont la responsabilité l'effraye, il retourne à ce qu'il considère comme la source de toute vérité. « Je me rendis la Bible si fami« lière, » dit-il, « que je retrouvais aussitôt chaque passage impor« tant. Je ne me plaisais qu'aux saintes Écritures; je les impri« mais dans ma mémoire; souvent une seule parole m'occupait « tout un jour. » Du reste, il observait scrupuleusement la règle de son ordre. Il nous apprend qu'il jeûnait, priait, veillait jusqu'à se rendre malade. Comme il avait la confiance du vicaire général Jean Staupitz, qui lui voua toujours une amitié paternelle, il fut chargé d'une mission auprès de la chancellerie romaine. Il trouva plus tard dans les souvenirs de son voyage et dans le spectacle du luxe mondain dont il fut témoin de nouveaux motifs d'irritation contre Rome. Mais, à l'époque où il put voir le pape « pro-

1. **Éditions des œuvres et ouvrages à consulter.** — Le premier recueil des œuvres de Luther a été fait à Wittemberg, en 19 volumes in-folio (1539-1559). La meilleure édition moderne a été publiée à Erlangen (1826-1857) en deux séries, de 51 et 23 vol. Une édition monumentale, confiée à la direction de P. Pietsch, est en cours de publication. — Biographie de G. Plitt, terminée par E. F. Petersen (Leipzig, 1883); — de A. E. Berger (dans la collection : *Geisteshelden*, Berlin). — L'ouvrage de J. Kuhn, *Luther, sa vie et son œuvre* (3 vol., Paris, 1883-1884), contient une analyse des principaux écrits de Luther. — Biographie et extraits dans *les Mémoires de Luther* de Michelet (2 vol., Paris, 1854). — Pour l'influence de Luther sur la langue, voir P. Pietsch, *Martin Luther und die hochdeutsche Schriftsprache*, Breslau, 1884.

« mener le saint sacrement sur un beau cheval blanc harnaché « d'or », il n'avait encore d'autre pensée que de se prosterner et d'adorer en silence. Deux fois, après sa dispute avec Tetzel sur les indulgences, et après ses entrevues avec le nonce Carol de Miltitz, il s'adressa publiquement à Léon X, pour le faire juge du différend, et pour protester de sa soumission envers lui. Il déclarait en même temps qu'il était prêt à se rétracter sur tous les points en litige, si on lui montrait son erreur par les clairs témoignages des Écritures. Il ne se doutait pas encore que c'étaient deux autorités différentes qu'il invoquait ainsi tour à tour; il ne soupçonnait pas qu'il pût y avoir contradiction entre les documents authentiques de la révélation chrétienne et l'Église qui en était la gardienne privilégiée.

Le nonce avait obtenu de Luther, à défaut d'une rétractation, le silence; et la querelle paraissait apaisée, quand le docteur Eck la reprit avec éclat. Quinze jours de disputes, qui dégénérèrent en invectives, aigrirent les deux partis. Eck se rendit à Rome, crut avoir écrasé l'hérésie, et rapporta comme gage de son triomphe une bulle d'excomunication. Luther, se sentant détaché de l'Église, plaida sa cause devant l'Allemagne. Dans son message *A la Noblesse chrétienne de nation allemande*, qui fut pour ainsi dire le premier manifeste de la Réforme, il prêche le sacerdoce universel, attribue aux conciles l'autorité suprême dans l'Église, attaque le pouvoir temporel des papes et le célibat des prêtres. Désigné à la réprobation du monde, il devient menaçant à son tour : « Pontife, » s'écrie-t-il, « toi qui es l'homme, non pas le plus « saint, mais le plus pécheur de la chrétienté, Dieu renversera « ton trône, et l'abaissera au fond de l'enfer. Qui t'a donné le « pouvoir de t'élever au-dessus de ton Dieu et de rompre ses « commandements? [1] » Charles-Quint, qui venait de prendre possession de l'Empire et que la question religieuse inopinément soulevée gênait dans ses plans politiques, fit une dernière tentative pour arrêter le mouvement. Il invita Luther à se présenter devant la diète de Worms, en 1521. Quelques amis du réformateur lui présageaient le sort de Jean Huss. Il répondit : « S'il y avait « autant de diables à Worms qu'il y a de tuiles sur les toits, « j'irais encore. » Dans sa défense, il se retrancha, comme toujours, derrière les saintes Écritures, et il conclut par ces mots :

1. *An den Christlichen Adel deutscher Nation : von des Christlichen standes besserung*; Wittemberg, 1520.

« Me voici, je ne puis faire autrement, que Dieu m'assiste! » Dès ce moment, le protestantisme était fondé sur cet unique principe de l'autorité absolue de la Bible en matière de foi.

Luther ne songea plus dès lors qu'à maintenir la Réforme sur le terrain religieux et à la préserver des excès qui auraient pu la compromettre. La révolte des paysans l'exaspéra; il essaya d'abord de la prévenir par une *Exhortation à la paix*; ensuite il en demanda la répression sévère; il montra même en cette occasion une dureté qui contraste avec ses sentiments ordinaires d'humanité. Il eut plus facilement raison de la fureur des Iconoclastes; il les traita comme des disciples égarés par un zèle intempestif, et, dans une série de sermons qu'il prononça dans la cathédrale de Wittemberg, il leur expliqua les principes de la tolérance chrétienne. « Prêchons, confessons, écrivons, » disait-il, « ce que nous croyons la vérité; mais que personne ne puisse « nous accuser de violence! La foi ne s'impose pas, elle doit être « acceptée sans contrainte. » Quand Luther mourut à Eisleben, son lieu natal, le 18 février 1546, il put croire son œuvre consolidée par les seuls moyens qu'il reconnaissait comme légitimes, la persuasion et l'exemple. La Réforme, répandue dans la Saxe, la Hesse, le Wurtemberg, le Brandebourg, les provinces du Nord, semblait suivre son cours normal, et nul ne prévoyait encore les calamités que les dissentiments religieux, mêlés aux complications politiques, allaient attirer sur l'Allemagne.

Les écrits de Luther, ses traités, ses sermons, ses poésies, sa correspondance même, n'avaient qu'un seul but : répandre et fixer la doctrine. Il passait pour le premier prédicateur de son temps. Il improvisait souvent, et déployait, selon les circonstances, les qualités les plus diverses. Certains de ses discours sont d'une véhémence extraordinaire; d'autres sont des modèles d'insinuation oratoire. Mais il avait surtout le don d'exprimer les plus hautes vérités en n'employant que les mots les plus courants; il savait se mettre à la portée de tous. Son disciple Erasmus Alberus lui ayant demandé un jour comment il fallait prêcher devant les princes, il répondit : « Que le ton de tes dis- « cours soit toujours le plus simple! Lorsqu'il y a des princes « dans ton auditoire, ne parle pas pour eux, mais pour l'homme « le plus ignorant et le plus grossier qui se trouve à côté d'eux. « Si je devais penser, en prêchant, à mon ami Mélanchthon, je « ne ferais rien de bon. Mais je m'adresse au moins savant de

« mes auditeurs, et il en résulte que chacun trouve quelque « chose à prendre dans ce que je dis. » Ses cantiques, d'un style nerveux et concis, d'une harmonie pleine et grave, sont la vraie forme de l'élévation religieuse en commun ; ils respirent la confiance, la joie et l'espoir. De tous ceux qu'on lui attribue, trente-sept peuvent lui être assignés avec certitude ; ce sont des hymnes de l'Église librement traduites, ou des imitations d'anciennes poésies allemandes, ou des paraphrases de la Bible, surtout du Livre des psaumes ; cinq sont tout à fait originaux. Luther était à la fois poète et musicien ; il chantait ses cantiques, il en composait les mélodies. Quelques-uns marquent une date dans l'histoire de la Réforme. Telles sont les strophes suivantes, qui rappellent un des moments le plus solennels de la vie de Luther, son voyage à Worms en 1521.

Notre Dieu est un château fort, — un bon bouclier, une bonne épée. — Il nous délivrera de toutes les peines — qui maintenant nous assiègent. — Le vieux et méchant démon — cruellement nous en veut aujourd'hui. — Grande puissance et forte ruse — composent sa redoutable armure ; — le monde n'a pas son pareil.

Notre puissance est vaine. — Nous sommes si vite perdus ! — Mais il combat pour nous, le héros — que Dieu lui-même a choisi. — Veux-tu savoir son nom ? — Il s'appelle Jésus-Christ, — le Seigneur des armées ; — et il n'est point d'autre dieu. — Il restera maître du champ.

Quand le monde serait plein de démons, — et voudrait nous engloutir, — nous n'aurions point de crainte ; — car nous sommes sûrs du succès. — Le prince de ce monde, — en dépit de sa mine farouche, — ne nous fera point de mal. — Pourquoi ? Il est jugé. — Un seul mot peut l'abattre.

La Parole est hors de leurs atteintes ; — nous les défions d'y toucher ; — car c'est Lui qui est avec nous, — avec son esprit et ses dons. — S'ils prennent notre corps, — nos biens, notre honneur, nos enfants et nos femmes, — que nous importe ? — Ils n'y gagneront rien. — A nous restera l'empire [1].

1. « Ein feste burg ist unser Gott,
« ein gute wehr und waffen :
« Er hilfft uns frey aus aller not,
« die uns itzt hat betroffen.
« Der alt böse feind
« mit ernst ers itzt meint,
« gros macht und viel list
« sein grausam rüstung ist,
« auff erd ist nicht seins gleichen... »

Ce cantique, qui est resté dans le culte protestant, et dont l'auteur des *Huguenots* s'est approprié la mélodie, est une paraphrase du 46e psaume : *Deus noster, refugium et virtus.*

La Parole, c'est-à-dire la révélation écrite, la vérité divine communiquée aux hommes et consignée dans des documents certains, tel était, pour Luther, le vrai fondement de l'Église ; et, du jour où l'on intéressait la communauté à la controverse religieuse, il était logique de rendre la Parole accessible à chacun, c'est-à-dire de traduire la Bible en langage vulgaire. C'était une entreprise qui semblait dépasser les forces d'un homme, et pour laquelle tous les secours manquaient. Les études orientales étaient dans l'enfance. D'un autre côté, la langue allemande manquait d'expressions pour certaines idées de l'ordre métaphysique, qui n'avaient jamais été formulées qu'en latin. A la difficulté de comprendre le texte s'ajoutait la difficulté plus grande de le rendre. Luther jugeait néanmoins que l'œuvre de la Réforme avait besoin de ce complément et de cette sorte de consécration dernière. Quelques amis, surtout Mélanchthon, Justus Jonas, Bugenhagen, Aurogallus, Creuziger, l'aidèrent dans la révision et dans la traduction même. Les passages difficiles étaient discutés en commun. « Les traducteurs, » dit Luther dans ses *Propos de table*, « ne doivent pas être seuls ; un seul homme n'a jamais toutes « les bonnes expressions présentes [1]. » Le Nouveau Testament fut terminé en 1522 ; l'Ancien s'y ajouta douze ans plus tard ; enfin la Bible entière parut, dans une édition revue, en 1541. Luther revenait sans cesse à son œuvre favorite, pour en effacer les moindres taches, et il se plaignait jusqu'à la fin de sa vie de n'avoir pas touché l'original d'assez près. Deux jours avant sa mort, il écrivait encore : « Personne ne peut comprendre les « Bucoliques de Virgile, à moins d'avoir été berger pendant cinq « ans ; personne ne peut comprendre les Géorgiques, à moins « d'avoir été paysan pendant cinq ans. Je prétends que, pour « pénétrer le sens des lettres de Cicéron, il faut avoir vécu pendant vingt ans dans un grand État. Mais que personne ne « s'imagine avoir goûté les saintes Écritures, s'il n'a dirigé « l'Église pendant cent ans, avec les prophètes, avec Élie et « Élisée, avec saint Jean-Baptiste, avec le Christ et les apôtres ! »

Si la traduction de Luther est restée un modèle, c'est qu'il a su se pénétrer à la fois de l'esprit de la Bible et de l'esprit de la langue allemande. Il a compris que, pour se faire lire du peuple, il fallait parler comme lui. Il s'explique quelque part sur les prin-

1. *Tischreden*. Première édition, publiée par Aurifaber ; Eisleben, 1566. Édition moderne de Fœrstemann et Bindseil, 4 vol., Leipzig, 1845-1848.

cipes qui l'ont guidé : « Pour savoir comment on doit s'exprimer « en allemand, il ne faut point interroger la lettre morte du latin, « comme font les ânes; mais il faut écouter la mère de famille « dans sa maison, les enfants dans la rue, le bourgeois et l'artisan « au marché; il faut observer jusqu'aux mouvements de leur « bouche quand ils parlent, et n'employer que leurs expressions : « c'est ainsi qu'on se fera comprendre d'eux[1]. » Luther s'en tient donc à l'usage populaire. Il pense avec raison qu'un mot dont le peuple se sert est de bonne souche et durera. C'est toujours sur ce point qu'il attire l'attention de ses collaborateurs. Un jour, il demande à Spalatin, dans une lettre, de lui fournir des expressions empruntées au langage des cours, mais communes et intelligibles. Dans une autre lettre, il se renseigne sur les noms populaires des différentes espèces d'animaux. C'est surtout dans la manière de rendre les expressions théologiques qu'il fait preuve d'un tact exquis : il n'a jamais recours au latin; parfois il puise dans les mystiques du XVe siècle; et quand le mot propre manque tout à fait, il invente une métaphore. Il réussit ainsi, sans heurter le génie de la langue, à reproduire tous les caractères d'un texte infiniment varié, la simplicité des récits historiques, le mouvement lyrique des psaumes, les couleurs brillantes de Job et des prophètes. Ce n'est pas, à vrai dire, une traduction, c'est une création à nouveau. Il semble que la pensée de l'original ait trouvé d'emblée la forme qui lui convenait.

La Bible redevint, pour une grande partie de l'Allemagne, le Livre par excellence. Elle fut la règle de la prédication, la base de l'enseignement; elle eut sa place dans toutes les maisons. Il n'y a pas, dans les littératures modernes, un second exemple d'une telle popularité et d'une telle influence. La langue de Luther pénétra, grâce à la Bible, dans l'église, dans l'école; elle fut bientôt dans les habitudes de tout le monde. Les adversaires de la Réforme, aussi bien que ses partisans, furent obligés de s'en servir, pour être lus et compris partout. L'Allemagne retrouva, ce qu'elle n'avait pas eu depuis le XIIIe siècle, une langue littéraire, qui n'a guère fait jusqu'à ce jour que se fixer dans ses formes grammaticales, mais qui a gardé l'empreinte de Luther, et qui n'est pas la création la moins étonnante de ce multiple génie.

1. *Ein Sendbrief vom Dolmetschen und Fürbitte der Heiligen*, 8 sept. 1530.

CHAPITRE IV

LE CANTIQUE RELIGIEUX

Rôle du cantique religieux dans l'Église nouvelle. — Contemporains et successeurs de Luther; Michel Weisse; Paul Speratus; Nicolas Hermann.

Le Jésuite Conzenius disait, à son point de vue, que Luther avait tué plus d'âmes par ses cantiques que par ses sermons et ses écrits. Le chant religieux fut, en effet, une des forces de l'Église nouvelle. C'était la part que chaque fidèle apportait à l'édification commune; c'était un lien entre les communautés éloignées. Mais le cantique ne constituait pas seulement une partie importante de la liturgie, son rôle s'étendait jusque dans la vie privée. Ce fut une conséquence de la Réforme de séculariser, pour ainsi dire, le culte. Le père de famille était prêtre dans sa maison. Le chant religieux sanctifiait le foyer; c'était une forme plus poétique de la prière[1].

Dès les premiers temps de la Réforme, les cantiques en langue allemande surgissent de tous côtés, et l'on en compte plus de dix mille dans le cours du siècle. Tout pasteur, tout instituteur un peu lettré, en composait pour sa paroisse; et s'il ne les tirait pas entièrement de lui-même, il s'inspirait d'un psaume ou même d'une vieille poésie populaire. On a quelques cantiques de Zwingle; mais, par une étrange contradiction, on n'y trouve pas la même simplicité de style que dans ses autres écrits; le rythme en est aussi trop compliqué. La foi d'un apôtre anime les discours de Zwingle; ses poésies ne dénotent que la science d'un maître chanteur. Un pasteur de la Silésie, nommé Michel

1. Voir l'ouvrage déjà cité de Phil. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, 5 vol., Leipzig, 1864-1877.

Weisse, fit pour les communautés des frères bohêmes ou moraves un recueil de cantiques, où il fit entrer d'anciens chants des hussistes. Son *Chant de mort* est resté dans la liturgie :

Nous venons enterrer le corps, — mais nous ne doutons pas de sa destinée. — Il ressuscitera au dernier jour, — et se lèvera de son tombeau.

Il est poussière, né de la poussière, — et à la poussière il est rendu. — Mais de la poussière il sera tiré, — quand la trompette retentira.

L'âme vit éternellement en Dieu, — qui, dans sa miséricorde, — de la tache du péché — l'a purifié, par son alliance [1]...

La tradition attribuait ce cantique à Luther. Il s'en défendait : « non, » disait-il, « que je le désapprouve, car c'est l'œuvre d'un vrai « poète. » Luther fut toujours le maître du genre. Tout un groupe de poètes se forma autour de lui. Il nous suffira d'en citer les principaux : Lazare Spengler, greffier de la ville de Nuremberg, député à la diète de Worms en 1521 ; Paul Speratus, qui fut chapelain du duc Albert de Prusse, et qui répandit la Réforme dans le Nord; Erasmus Alberus, qui se fit surtout connaître par des ouvrages didactiques et satiriques, en particulier par ses fables, esprit original et caractère très personnel, souvent en désaccord avec les autorités civiles et ecclésiastiques; enfin Paul Eber, prédicateur à Wittemberg, et l'un des professeurs distingués de l'université, lié d'une étroite amitié avec Mélanchthon. On raconte qu'un cantique de Speratus, qu'un mendiant chanta un jour devant la porte de Luther, émut le réformateur jusqu'aux larmes. C'était le *Chant de la Loi et de la Foi* :

Le salut est descendu vers nous — par grâce et pure bonté. — Nos œuvres ne nous sont d'aucun secours; — elles ne peuvent pas nous sauver. — La Foi regarde vers Jésus-Christ. — C'est lui qui a tout fait pour nous; — il a été notre médiateur [2]...

1. « Nu last uns den leib begraben,
« bey dem wir keinn zweifel haben,
« er werd am letzten tag auffstehn
« und unverrücklich herfür gehn.... »

2. « Es ist das heil uns kommen her
« von gnad und lauter güten;
« die werck die helffen nimmer mer,
« sie mügen nit behüten.
« Der glaub sihet Jesum Christum an,
« der hat gnug für uns alle gethan,
« er ist der mitler worden... »

Tout le cantique, qui est fort long, n'est qu'une exposition du dogme de la justification par la foi; mais le sentiment religieux s'y exprime avec sincérité, et le style n'est pas sans poésie. Malheureusement, Paul Speratus eut des successeurs qui traitèrent le même genre de sujets avec la froideur pédantesque d'une discussion d'école.

Le cantique religieux n'exigeait pas, à vrai dire, de l'originalité. Il semble même que le premier devoir du poète fût de s'oublier et de s'effacer complètement. Son but n'était-il pas de prêter une voix à la communauté, d'exprimer des sentiments qui étaient dans tous les cœurs? Il y eut cependant des auteurs qui, dans un genre si peu propice aux qualités individuelles, se firent une place à part. Tel fut Nicolas Hermann, chantre et instituteur à Joachimsthal en Bohême. Il ne publia qu'un an avant sa mort, en 1560, ses *Évangiles en cantiques*[1], et il les dédia « à ses chers enfants de Joachimsthal ». Il y règne un grand charme de naïveté. C'est le bégaiement de l'enfance, qui, s'unissant à l'émotion pieuse, produit l'effet poétique par les moyens les plus simples et les plus naturels. Les sujets sont empruntés aux fêtes de l'église ou de l'école, ou à la vie de tous les jours, comme dans cette *Prière du soir* :

Les rayons du soleil sont éteints; — la sombre nuit s'empare de la terre. — Luis sur nous, Seigneur Jésus, ô vraie Lumière! — Ne nous laisse pas tâtonner dans les ténèbres.

Nous te louons : tu nous as, tout le jour, — sauvés du mal et préservés du danger. — Tu as mis tes anges pour nous garder, — dans ta grâce et ta bonté paternelle.

Les offenses que nous avons commises envers toi, — efface-les par ta miséricorde, — et ne les venge pas sur nos âmes. — Laisse-nous dormir et reposer en paix [2].

Le cantique avait parcouru, depuis Luther jusqu'à Nicolas Hermann, toutes les nuances du sentiment religieux. Il déclina rapidement dans la seconde moitié du siècle. Il suivit les écarts de la théologie protestante elle-même, et tomba tour à tour dans le pédantisme et dans l'afféterie mystique. Quelques auteurs

1. *Die Sontags Evangelia über das gantze Jar, in Gesenge verfasset*, Wittemberg, 1566.

2. « Heruntor ist der Sonnen schein,
« die finstre nacht bricht starck herein :
« leucht uns, Herr Christ, du wares licht,
« lass uns im finstern tappen nicht... »

essayèrent encore de continuer la tradition des réformateurs. Henri Knaust montra une aptitude spéciale à transformer des chansons profanes, pour la plupart composées par lui-même, en cantiques religieux : il changeait les paroles, en gardant les mélodies. Barthélemy Ringwaldt paraphrasa les Psaumes et les Évangiles, dans un style correct, mais sans couleur. Enfin Valentin Andreæ, l'un des hommes les plus instruits de son temps, sachant le français, l'italien et l'espagnol, se délassait de ses ouvrages latins par des poésies et des cantiques en langue vulgaire. Avec lui, nous entrons déjà dans le XVIIe siècle [1]. Si l'on embrasse d'un coup d'œil tout le développement du chant religieux, on ne peut s'empêcher d'y reconnaître un vrai mouvement national. Des hommes à peine lettrés ont été tirés de l'oubli par quelques strophes éloquentes, et, à côté d'eux, on rencontre les plus grands écrivains de l'époque. Nous connaissons déjà Luther : il faut nommer après lui un des principaux représentants de la poésie allemande au XVIe siècle, Hans Sachs.

1. Ringwaldt et Andreæ furent surtout des poètes didactiques. Le premier, dans l'*Admonestation chrétienne du fidèle Eckart* (*Christliche Warnung des trewen Eckarts*, Francfort-sur-l'Oder, 1588), donne une description de l'autre monde, qui ne rappelle en rien *la Divine Comédie*. *La Pure Vérité*, du même auteur (*Die Lauter Warheit*, Erfurt, 1585), est un manuel de la vie chrétienne, en même temps qu'une satire des mœurs du siècle. — Sur Andreæ, voir Herder, *Andenken an einige ältere deutsche Dichter*.

CHAPITRE V

HANS SACHS

Hans Sachs continue la poésie bourgeoise du xvᵉ siècle; son rôle dans la littérature allemande. — Son caractère; diversité de son œuvre. — Ses rapports avec la Réforme.

On considère généralement Hans Sachs comme le plus grand des maîtres chanteurs. Il appartient, en effet, à ce groupe d'artisans poètes, mais il s'en sépare aussi pour une partie considérable de ses ouvrages. Il est l'héritier direct de cette poésie du xvᵉ siècle qui cherchait moins à plaire qu'à instruire, la seule que l'on comprît encore après que la tradition chevaleresque fut éteinte. Hans Sachs a tout le naturel, toute la saine franchise de cette poésie; il en a aussi la rudesse et les fastidieuses longueurs. Mais son action aurait été moins étendue, s'il n'avait été qu'un maître chanteur. Il faut dire, à l'éloge de Hans Sachs, que sa renommée a grandi toutes les fois que la littérature allemande est revenue à ses vraies sources. Négligé et presque oublié au xviiᵉ siècle, il a été remis en honneur par Herder et Gœthe. Il donne la main, par-dessus les deux écoles de Silésie, à Bodmer et à Klopstock, et l'on peut, sans exagérer sa valeur comme poète, lui assigner une place dans la série des écrivains qui représentent la grande tradition nationale.

Né le 5 novembre 1494, fils d'un tailleur de Nuremberg, Hans Sachs suivit pendant sept ans l'école latine de cette ville. Il ne reçut jamais que cette instruction élémentaire, qu'il compléta plus tard par une immense lecture. Comme il fallait appartenir à une corporation, il choisit celle des cordonniers. Il apprit en même temps l'art du chant : ce fut pour lui comme un autre

métier, et, quand il eut fini son double apprentissage, il voyagea. Il parcourut le Midi et le Nord de l'Allemagne, et, au retour, il s'établit dans sa ville natale. Tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il lisait, tout ce qu'il entendait dire, devenait pour lui matière à poésie. Il composait des chants de maîtrise pour l'école, et des pièces rimées de tout genre pour le peuple non initié aux mystères de la *tablature*. Il traduisait les impressions qu'il recevait du monde extérieur, sans y rien ajouter, heureux de produire, et jouissant de ses faciles succès. Ce qui étonne, c'est la quantité innombrable de sujets qu'il effleura tour à tour. Il fit plusieurs fois la revue de ses œuvres. A la fin de l'année 1554, il trouva qu'il avait déjà composé 3848 chants de maître en 244 tons différents, sans compter 133 comédies, 530 discours et dialogues, et un grand nombre de pièces diverses. Il pensa qu'il avait le droit de se reposer. Mais la Muse, dit-il, lui apparut en songe, lui reprocha son infidélité, lui promit de l'inspirer encore, et il continua d'écrire. Il mourut le 19 janvier 1576. Ses facultés ne s'affaiblirent que dans les dernières années de sa vie. Son disciple Puschmann nous le montre frappé de surdité, suppléant par la lecture à la conversation, entouré de gros livres à fermoirs d'acier, et saluant encore d'un faible mouvement de tête ses amis qui venaient le voir.

Hans Sachs copia lui-même tous ses ouvrages en trente-quatre volumes in-folio, dont vingt nous ont été conservés. Il en fit imprimer une partie à Nuremberg, de 1558 à 1561, en trois volumes in-folio, auxquels deux autres s'ajoutèrent après sa mort, en 1578 et 1579. Mais cette édition était loin de contenir tout ce qu'il avait composé. On y trouve des chants religieux et profanes, des contes, des légendes, des récits historiques, des fables et des sentences, des dialogues, des dissertations morales, des drames sérieux et comiques, enfin un grand nombre de pièces qui ne peuvent être classées dans aucun genre, simples traductions des poètes, des historiens et des moralistes anciens et modernes. Tous ces ouvrages sont écrits en vers [1].

Hans Sachs, qui marque la dernière période et déjà même le déclin de la poésie des *Meistersänger*, résume encore une fois

1. Édition moderne de A. Keller et E. Gœtze, 22 vol., Tubingue, 1870-1894. — Choix, par Gœdeke et Tittmann, 3 vol., Leipzig, 1870-1871. — A consulter : Ch. Schweitzer, *Étude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*, Paris, 1887.

tous les caractères qui avaient distingué cette poésie à l'origine. C'est un artisan qui s'honore de son métier autant que de son talent de poète, un bourgeois qui vit en communauté d'idées avec ses voisins, et dont l'attention est constamment dirigée sur tout ce qui se passe entre les murs de sa cité; et c'est en même temps un patriote dont le regard s'élève jusqu'aux débats politiques et religieux du siècle. Il n'est si petit sujet qu'il dédaigne; mais il est parfois profond à force d'être naïf, et il arrive à la grandeur par la simplicité. Une conviction sincère, une âme qui s'échauffe pour le bien, une honnêteté et une candeur d'enfant, firent la moitié de son génie. Il n'est que puéril quand il énumère tous les ustensiles nécessaires dans un bon ménage; mais même la froide forme de l'allégorie s'anime sous sa main, quand il prête sa voix au « Rossignol de Wittemberg, que maintenant on entend par« tout ». Il raconte qu'un troupeau, qui n'est autre que la communauté chrétienne, séduit par la lueur trompeuse de la lune, s'est égaré dans un désert, loin du berger et du bon pâturage. Resté sans défense, il est assailli par les animaux sauvages. Un lion surtout, qui représente le pape Léon X, y cause de cruels ravages. Mais un rossignol se fait entendre, quand déjà le troupeau est fort diminué, et il guide les brebis qui veulent le suivre vers une prairie verdoyante, où brille le soleil de la vérité, où coulent les sources vives de la foi. En vain les grenouilles poussent des cris rauques : le chant du rossignol est trop clair pour qu'elles réussissent à l'étouffer.

L'allégorie est la forme ordinaire sous laquelle Hans Sachs déguise l'enseignement ou la satire. Il croit relever une idée abstraite et la rendre poétique, en la personnifiant. Il fait discourir les Vertus et les Vices, établit entre eux des dialogues; ou il évoque un personnage du passé, et lui met dans la bouche la critique du temps présent. L'allégorie ne fait souvent que délayer une pensée dont le plus grand mérite serait dans la brièveté de l'expression; mais d'autres fois elle est une forme délicate de l'ironie, comme dans le conte du « Diable qui trouve « l'enfer trop étroit ». Le poète rencontre un démon en quête d'ouvriers maçons, car le monde va de mal en pis, et il faudra bientôt ajouter une aile à l'enfer. « Vous êtes mal renseigné, » dit le poète, « jamais l'humanité n'a été aussi exempte de péché. Les « papes ne tiennent plus au pouvoir temporel, les évêques mépri« sent les richesses, les moines vivent dans la chasteté, les princes

« gouvernent selon la justice, l'ordre et la paix règnent dans les « villes. L'enfer est toujours assez grand pour les Turcs et pour « les païens; quant aux chrétiens, tous iront désormais en « paradis. » Mais le poète est menacé lui-même de l'enfer pour avoir proféré un tel mensonge; et il n'échappe aux griffes du diable qu'en promettant de lui amener quatre hommes pieux, capables de certifier son dire. « Voilà dix ans que je les cherche, » dit-il, « personne ne veut témoigner pour moi, et il ne me reste « qu'à attendre le jugement dernier, où nous serons sauvés, non « par nos mérites, mais par la grâce divine. »

On voit que Hans Sachs parle comme un disciple de Luther. Il se rangea de bonne heure du côté de la Réforme, et il contribua, avec Lazare Spengler, à l'établissement d'une communauté à Nuremberg. Les cantiques qu'il composa dans les années 1525 et 1526 sont pleins d'une religion naïve, d'une foi sincère et résignée[1]. Ses chansons profanes, qui étaient au nombre d'une cinquantaine, se sont perdues; c'étaient sans doute des poésies de circonstance, qu'il ne jugeait pas dignes d'être conservées. Quant à ses chants de maître, qui étaient la propriété de l'école, il nous apprend qu'il en avait composé 4275, en 275 tons différents, dont treize étaient de son invention. Hans Sachs était fort attaché à l'institution des maîtres chanteurs; il suivait assidument les réunions, et il formait des disciples, dont quelques-uns ont marqué une faible trace dans la littérature[2].

Le chant lyrique, l'allégorie morale, le récit comique, la poésie

1. On lui attribue ordinairement un cantique très populaire, mais qui n'est sans doute pas de lui, une sorte de complainte sur un malheur public ou privé :

« Pourquoi t'affliges-tu, ô mon cœur? — Pourquoi tant de peines et de soucis, — « pour des biens qui sont passagers? — Aie confiance en ton Seigneur et Dieu, « — qui a créé toutes choses.

« Il ne veut, il ne peut pas t'abandonner. — Il sait bien ce qui te manque, — et « le ciel et la terre lui appartiennent. — Il est mon père, mon Seigneur, mon « Dieu, — qui m'assiste dans tous mes ennuis... »

« Warumb betrübst du dich, mein hertz,
« bekümmerst dich und tregest schmertz
« nur umb daz zeitlich gut?
« Vertraw du deinem Herrn und Gott,
« der alle ding erschaffen hat.

« Er kan und wil dich verlassen nicht,
« er weisz gar wol, was dir gebricht,
« Himmel und Erdt ist sein,
« mein Vater und mein Herre Gott,
« der mir beisteht in aller not... »

2. Tels sont : Adam Puschmann, dont il a été question plus haut, un cordonnier

légère, tels étaient évidemment les genres qui convenaient le mieux au génie de Hans Sachs, et où sa facilité superficielle était le plus à l'aise. Mais, dans le drame, le manque d'invention et d'originalité devait infailliblement le trahir. Il suffit, pour qu'un conte soit agréable, qu'il s'y mêle un peu de gaieté ou d'observation. Le drame, au contraire, est une œuvre compliquée, où les plus heureux détails manquent leur effet si l'ensemble n'est disposé avec art. Hans Sachs montra dans ce genre la même universalité que dans les autres; il s'adressa tour à tour à la Bible, aux poètes grecs et latins, aux historiens anciens et modernes, aux conteurs italiens et aux romanciers allemands, et il eut du moins le mérite d'agrandir le domaine de la poésie dramatique, qui s'était renfermée jusqu'à lui dans le mystère sacré et dans la farce populaire. Il s'efforçait, comme il l'affirme à plusieurs reprises, de bannir de ses comédies tout ce qui pouvait blesser les mœurs; ses Jeux de carnaval sont moins licencieux que ceux de ses prédécesseurs[1]. Il reprenait souvent ses propres contes et les arrangeait pour le théâtre. Il semble, en général, s'être fort peu préoccupé du choix des sujets, parce qu'il ignorait les vraies conditions de la scène. Un ouvrage dramatique n'est, pour lui, qu'un récit dialogué. Les incidents se suivent avec ordre, mais rien n'est mis en relief; les situations ne sont qu'indiquées, les caractères à peine ébauchés. Hans Sachs n'a pas une idée fort nette de la distinction des genres, ni des lois qui les régissent. Il a de l'inspiration, mais il manque de goût et de méthode, et il répond bien à l'idéal d'une société qui était encore plus affamée de vérité et de liberté que de poésie et d'art.

de Gœrlitz, qui célébra la vie du maître dans trois poésies, et George Hager, qui appartenait au même corps de métier à Nuremberg.

1. L'excellente édition des *Fastnachtspiele* de Hans Sachs, par E. Gœtze, comprend cinq recueils et 85 pièces; Halle, 1880-1884.

CHAPITRE VI

LA POÉSIE DRAMATIQUE

1. Faveur nouvelle des Jeux de la Passion. — 2. La polémique religieuse dans les Jeux de carnaval; Martin Rinckart; Nicolas Manuel. — 3. Le drame savant; traductions du latin et du grec; Paul Rebhun. — 4. Les Comédiens anglais. — 5. Jacques Ayrer et Henri-Jules de Brunswick.

1. — LE JEU DE LA PASSION.

La Réforme raviva le goût des spectacles pieux. Comme le Jeu de la Passion était depuis longtemps sorti de l'église et ne tenait plus à la liturgie, il pouvait s'accommoder du culte protestant aussi bien que du culte catholique. Il y a plus : une institution religieuse qui en appelait constamment aux textes sacrés devait favoriser un genre dramatique qui, au fond, n'était autre chose que la Bible versifiée et dialoguée. Aussi, pendant tout le xvie siècle, c'est dans les pays où le protestantisme jeta ses premières racines, en Suisse, en Saxe, en Alsace, dans certaines parties de la Souabe et de la Bavière, que les Jeux de la Passion eurent le plus de succès. C'est à Zurich, à Wittemberg, à Zwickau, à Magdebourg, à Strasbourg, à Augsbourg, qu'on les représentait avec le plus d'éclat. Tout au plus mêlait-on à la tradition biblique quelques allusions à la Réforme. On mettait sans scrupule dans la bouche d'un patriarche une strophe d'un cantique protestant ou un article du catéchisme de Luther. L'art était absolument subordonné à l'édification religieuse : c'était une règle du genre.

2. — LE JEU DE CARNAVAL.

L'influence de la Réforme s'exerça plus directement sur le spectacle comique. Le drame religieux était enchaîné à la tradi-

tion; les sujets, à force d'être ramenés devant le public, loin de se modifier, prenaient une forme de plus en plus immuable. L'auteur comique, au contraire, jouissait d'une entière liberté, et, dans une époque très agitée, mille objets pouvaient exciter son esprit d'observation ou sa verve satirique. L'ancien Jeu de carnaval, entre les mains de Rosenblüt et de Folz, avait déjà commencé à fronder les abus; il s'était attaqué, avec une vivacité parfois heureuse, aux menées arbitraires de la noblesse et du clergé. Au temps de la Réforme, les deux partis en présence trouvèrent dans le théâtre une arme commode pour défendre leurs doctrines et pour déchirer leurs adversaires. On ne saurait dire que l'art ait gagné à cette invasion de la polémique religieuse sur la scène comique. Le rire fut souvent contraint et grimaçant, l'ironie fit place à la colère. Ce qui étonne le plus, c'est l'étrangeté des images dont on entoura les conceptions les plus ordinaires. On voulait orner ce qui n'était pas susceptible d'ornement, et l'on ne pouvait arriver ainsi qu'au mauvais goût. Un diacre nommé Martin Rinckart, dans son *Chevalier chrétien d'Eisleben*, trouva moyen d'attaquer non seulement la papauté, mais encore le calvinisme. Il imagina qu'un roi Emmanuel, au moment de mourir, avait disposé de sa succession par testament. Ce roi avait trois fils, Pseudopétrus, Martin (Luther) et Jean (Calvin). Le premier s'était emparé du pouvoir, en l'absence des deux autres, et sans vouloir même consulter la volonté du défunt. Mais les frères dépossédés reviennent. Martin déclare qu'il s'en tiendra exactement aux dispositions prises par son père. Quant à Jean, il accepte le testament, mais il veut l'interpréter à sa guise. Enfin Jean propose, pour vider la querelle, de tirer avec des flèches sur le cadavre du feu roi : celui qui atteindra le cœur sera possesseur de la couronne. Pseudopétrus accepte; Martin refuse, indigné, et ses deux frères vont se liguer contre lui, lorsque Emmanuel apparaît tout d'un coup et le désigne comme son successeur[1].

Un des plus éloquents parmi les auteurs de ces scènes satiriques fut Nicolas Manuel, également renommé comme peintre, et, sur la fin de sa vie, membre du conseil de Berne. Il fit représenter dans cette ville, en 1522, un Jeu de carnaval, connu sous le nom du *Mangeur de cadavres*, et destiné à stigmatiser l'abus

1. *Der Eislebische Christliche Ritter, Eine newe und schöne Geistliche Comœdia*, etc. Eisleben, 1613. — Édition moderne de Carl Müller, Halle, 1883.

des messes de mort. La donnée était étrange au point de vue dramatique; plus étrange encore est le spectacle que Manuel fait passer devant les yeux de son public. Un cercueil est déposé sur le théâtre. Après que les amis du défunt ont fait entendre leurs plaintes, le pape s'avance en tête de son clergé. Il s'appelle Antéchrist, et il s'exprime à peu près en ces termes : « Ce mort est « un gibier pour moi. Grâce à lui, mes serviteurs mènent grand « train et vie joyeuse. J'ai persuadé au peuple que j'ai le pouvoir « d'élever une âme au ciel ou de la précipiter dans l'abîme. Nous « serions perdus si l'on expliquait bien l'évangile, qui n'enseigne « pas qu'il faut donner aux prêtres, mais que les prêtres doivent « vivre dans la pauvreté. Si nous pratiquions les mœurs évangéli- « ques, nous aurions à peine un petit âne pour monture. Mais un « pape nourrit un millier de chevaux, un cardinal deux ou trois « cents. Les laïques s'en étonnent parfois : je les fais taire en les « menaçant des griffes du diable. Nous serions les maîtres du « monde, si nous voulions; car on me considère à l'égal d'un « dieu. » Le pape parle encore longtemps sur ce ton, et il ne dit pas tout; car l'auteur fait paraître après lui le cardinal Orgueil et l'évêque Gueule-de-Loup. La comédie se termine par une vigoureuse réprimande des apôtres Pierre et Paul, qui se tenaient derrière la scène, et qui apprennent avec étonnement que les hommes qu'ils viennent d'entendre se disent leurs successeurs[1]. Dans une autre pièce, Nicolas Manuel amène simultanément sur le théâtre la suite du Sauveur et celle du pape. De tels spectacles devaient produire un grand effet sur un public déjà remué par les disputes religieuses; et si les œuvres de Nicolas Manuel n'offrent qu'un intérêt secondaire au point de vue de l'art, elles n'en sont pas moins de curieux documents pour l'histoire des mœurs et des idées au XVIe siècle[2].

3. — LE DRAME SAVANT.

Tandis que les formes dramatiques léguées par le moyen âge se transmettaient avec de légères modifications, quelques auteurs entraient timidement dans les voies nouvelles ouvertes par la

1. *Der Todtenfresser*, édition de Bæchtold : *Niklaus Manuel* (*Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz*, II, Frauenfeld, 1878).
2. A consulter. — Grüneisen, *Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters*, Stuttgart, 1837.

Renaissance. On avait déjà commencé à traduire les comiques latins. La première tentative en ce genre fut faite par Jean Nydhart, qui publia, en 1486, à Ulm, un *Eunuque* en prose. Il parut même, à Strasbourg, en 1499, une traduction complète des six comédies de Térence, d'un auteur inconnu. Il a été question plus haut d'Albert d'Eyb, l'un des hommes les plus savants du xve siècle, qui traduisit en prose *les Ménechmes* et *les Bacchis* de Plaute. Dans le courant du xvie siècle, les traductions deviennent plus nombreuses, et les meilleures sont en vers. Il suffira de citer celles qui eurent le plus de succès, et qui purent avoir une influence momentanée sur le théâtre allemand : *l'Andrienne* et *l'Eunuque* de Henri Ham[1], *l'Aululaire* de Joachim Greff[2], et, au commencement du siècle suivant, *l'Amphitryon* de Wolfhart Spangenberg[3]. On s'attacha surtout à Térence, soit que le texte parût plus facile, soit qu'on y trouvât une originalité moins tranchée et plus abordable que chez Plaute; on en compte jusqu'à six traductions complètes de 1539 à 1625. Enfin l'on s'essaya sur les tragiques grecs et sur Aristophane, en s'aidant de versions latines. Wolfhart Spangenberg traduisit l'*Alceste* et l'*Hécube* d'Euripide et l'*Ajax* de Sophocle[4]; Isaac Frœreisen, *les Nuées* d'Aristophane[5].

Ces pièces se jouaient dans les écoles; elles arrivaient rarement jusqu'au grand public. Mais les auteurs y prenaient certaines habitudes de composition. On emprunta aux comiques latins la division en actes et en scènes. On apprit d'eux à faire converser les personnages. Auparavant, chaque acteur débitait à son tour une longue tirade; peu à peu les rôles sont coupés, le dialogue s'anime. On traita, dans le goût des anciens, autant du moins que l'on put en approcher, les sujets les plus divers, empruntés à l'histoire sacrée ou profane, ou même à la légende chevaleresque. Mais les pièces régulières ne bannirent ni les Jeux de la Passion ni les Jeux de Carnaval, et la multiplicité des formes dramatiques témoigna plutôt d'un goût indécis que d'une vraie fécondité.

Le représentant le plus distingué de ce qu'on peut appeler le drame savant au xvie siècle fut l'Autrichien Paul Rebhun, ami

1. Leipzig, 1535.
2. Magdebourg, 1535.
3. Strasbourg, 1608.
4. Strasbourg, 1604, 1605 et 1608.
5. Strasbourg, 1613.

de Luther et de Mélanchthon, qui dirigea plusieurs écoles en qualité de recteur, et qui termina sa vie comme pasteur en Saxe. Il écrivit un drame biblique sur le sujet de Susanne, et un autre sur les Noces de Cana, dans lesquels il se posa comme imitateur des Latins. Il essaya de varier la forme du vers, qui jusque-là était presque uniformément de huit syllabes, et il appliqua tour à tour le rythme ïambique et le rythme trochaïque. Il assure même, dans une préface, que des raisons très précises le déterminaient dans l'emploi de la mesure prosodique. On ne devine pas toujours ces raisons, mais la tentative même de donner à la langue plus d'harmonie et de souplesse mérite d'être signalée. Ce qui manque le plus aux ouvrages de Rebhun, c'est le mouvement dramatique[1].

4. — LES COMÉDIENS ANGLAIS.

Les conditions du théâtre allemand parurent un instant devoir changer par l'arrivée des Comédiens anglais. C'étaient les premières troupes régulières qui se fussent montrées en Allemagne. On s'est souvent demandé si ces comédiens étaient réellement des Anglais venant jouer leur répertoire sur le continent, ou des Allemands que la pénurie de leur scène nationale avait engagés à offrir au public des remaniements de pièces étrangères. C'est la première opinion qui, d'après les recherches les plus récentes, paraît décidément la vraie. On sait que le théâtre anglais était, vers la fin du XVIe siècle, le plus riche et le mieux constitué de l'Europe. L'essor politique de la nation au temps d'Élisabeth avait profité à toutes les branches de la littérature. Le théâtre comptait un grand nombre de pièces excellentes, même avant que Shakespeare lui eût donné des chefs-d'œuvre; et le génie des poètes avait suscité l'art des comédiens. Des acteurs voyageaient à l'étranger, d'abord dans les Pays-Bas, dans le Danemark, dans les villes hanséatiques, que des relations commerciales rapprochaient de l'Angleterre, et enfin dans les régions centrales de l'Allemagne. On sait, par exemple, que certains ducs de Brunswick, certains landgraves de Hesse avaient des comédiens anglais à leur cour. Les troupes se renouvelaient, s'augmentaient; des Allemands finissaient par y entrer et même par y faire la

1. *Paul Rebhun's Dramen*, édition de Hermann Palm, Stuttgart, 1859.

majorité. Peu à peu, les auteurs et le public trouvèrent plus commode de remplacer les pièces originales par des traductions libres; et il arriva qu'au bout d'une trentaine d'années on vit circuler en Allemagne tout un répertoire de provenance étrangère, qui se multiplia par l'impression, et dont l'influence dut se faire sentir sur le théâtre national[1].

5. — JACQUES AYRER ET HENRI-JULES DE BRUNSWICK.

Deux noms résument l'histoire de l'art dramatique vers la fin de cette période : ceux de Jacques Ayrer et de Henri-Jules, duc de Brunswick.

Jacques Ayrer, qui vécut longtemps à Nuremberg, écrivit d'abord dans la manière de son maître Hans Sachs. Le progrès qui se manifeste dans ses dernières œuvres est évidemment dû à l'influence anglaise. La *Comédie de la belle Sidea* traite un sujet semblable à celui de *la Tempête* de Shakespeare, et l'on peut supposer que les deux poètes ont eu devant les yeux une même pièce plus ancienne, qui n'a pas été retrouvée. L'analogie est encore plus frappante entre la *Comédie de la belle Phenicia* et *Beaucoup de bruit pour rien*. Le fou, qui aura désormais droit de cité sur le théâtre allemand, s'appelle quelquefois du nom de *Clam*, le *clown* anglais. On connaît soixante-neuf pièces de Jacques Ayrer, mais il en avait composé davantage. Il travaillait très vite; sa tragédie intitulée *l'Homme riche et le pauvre Lazare* fut terminée en neuf jours; il ne mettait guère qu'un jour à écrire un Jeu de carnaval. Il est le premier auteur connu en Allemagne qui ait fait des opéras; il les appelait *singets spile*, ou *singents spile*, c'est-à-

1. Un premier volume, contenant dix tragédies et comédies et cinq intermèdes, fut imprimé en 1620. Un second, de huit pièces, s'y ajouta en 1630. Enfin une édition en trois volumes, de vingt-deux pièces, parut à Francfort en 1670. Il est à remarquer qu'au second volume se mêlent déjà des pièces qui ne sont pas de provenance anglaise. Dans l'édition en trois volumes, on trouve même des traductions du français, entre autres *les Précieuses ridicules*, *Georges Dandin* et *l'Avare*.

Éditions modernes. — Tittmann, *Schauspiele der englischen Komödianten in Deutschland*, Leipzig, 1880. — J. Bolte, *Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien*, Hambourg, 1893. — Tieck (*Deutsches Theater*) a republié deux pièces, *Titus Andronicus* et *Fortunat*.

A consulter. — Gœdeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2e éd., 2e vol., Dresde, 1886. — Elze, *Die englische Sprache und Litteratur in Deutschland*, Dresde, 1864. — A. Cohn, *Shakspeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Londres, 1865.

dire pièces chantées : c'est toujours un titre de gloire, car ses seules qualités poétiques ne suffiraient pas pour faire vivre son nom [1].

Jacques Ayrer manque de souffle pour atteindre les beautés hardies de la poésie anglaise : quant au duc de Brunswick, il les dénature en les outrant. Le duc Henri-Jules était un des princes les plus despotiques de son temps. Les dépenses de sa cour, et en particulier l'établissement d'un théâtre permanent à Wolfenbüttel, ruinèrent ses sujets. Dans ses ouvrages dramatiques, il tenta généreusement de se mettre à la portée des plus simples; il affecta même le ton populaire. Sa comédie de *Vincent Ladislas* contient le premier germe des aventures de Münchhausen. Les personnages parlent souvent patois; le fou s'exprime ordinairement en bas-allemand. Le duc de Brunswick, qui croyait aux esprits et aux sorciers, leur attribue des rôles importants dans ses pièces. Lorsqu'il ensanglante le théâtre, il laisse Marlowe loin derrière lui. Dans son drame du *Mauvais Fils*, qui se joue entre dix-huit personnages, quatre seulement survivent au dénouement : il est vrai que trois d'entre eux, qui sont des démons, étaient indestructibles par leur nature. Évidemment, le duc de Brunswick, pas plus que Jacques Ayrer, ne saurait passer pour un disciple de Shakespeare, ni même des prédécesseurs de Shakespeare; mais il est intéressant de retrouver déjà, dans les grossiers essais de la fin du XVI[e] siècle, cette influence anglaise qui fut plus tard si féconde pour la littérature allemande [2].

1. *Ayrers Dramen*, édition de A. Keller, 5 vol., Stuttgart, 1864-1865.
2. *Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig*, éditions de W. L. Holland, Stuttgart, 1855; — de J. Tittmann, Leipzig, 1880.

CHAPITRE VII

FISCHART

Rapports littéraires entre les nations; étude des langues; goût des traductions. — Jean Fischart; ses voyages; variété de ses connaissances. — Le *Till Eulenspiegel* versifié. — Les ouvrages satiriques de Fischart. — *Le Bateau fortuné.* — Fischart et Rabelais; le *Gargantua* allemand.

La Renaissance n'étendit pas seulement le domaine des études en reportant l'attention vers l'antiquité; une de ses conséquences les plus heureuses fut de rattacher entre elles par un lien nouveau toutes les nations civilisées. Dans cette ardeur de recherche et d'innovation qui s'était emparée des esprits, on s'entendait et l'on se comprenait d'un bout de l'Europe à l'autre. On ne se formait pas seulement sur les anciens, on s'instruisait également les uns chez les autres, et il en résultait des échanges d'idées qui fécondaient les littératures.

Les conditions de la vie scientifique étaient changées. Au moyen âge et sous le règne de la scolastique, on embrassait assez facilement l'universalité des connaissances, en se pénétrant de cet ensemble de doctrines qui s'enseignait dans les écoles et qui était consigné dans les encyclopédies latines. Maintenant, il fallait, avant tout, posséder à fond les langues classiques, et il se trouvait des hommes qui voulaient y joindre au moins quelques-unes des langues modernes. Jean Wessel, un précurseur de la Réforme, qui avait voyagé en France et en Italie, avait déjà coutume de dire, au siècle précédent, lorsqu'on lui opposait l'autorité de saint Thomas d'Aquin : « Thomas était docteur et je le suis aussi ; « mais Thomas savait à peine le latin, et il ne parlait qu'une « langue, tandis que moi je parle trois langues et je lis encore « le grec ».

Jean Fischart[1] était un des hommes les plus instruits d'une époque où l'instruction ne s'acquérait que par de longues études et même par des voyages. Il était jurisconsulte et théologien; il connaissait l'antiquité grecque et latine; il savait plus ou moins bien le français, l'italien, le hollandais, peut-être l'anglais[2], enfin il disposait en maître de toutes les ressources de sa langue maternelle. Ses écrits touchent à toutes les grandes questions de son temps; il fut vraiment un organe de la vie et de la pensée allemandes dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. Il ne lui a manqué, pour être un très grand écrivain, que d'être mieux entouré et de pouvoir s'adresser à un public plus littéraire. On serait curieux de connaître les voyages de Fischart, ses relations avec les pays étrangers; on s'expliquerait alors bien des détails de ses ouvrages. Malheureusement, nous ne savons que peu de chose sur sa vie. Il s'appelle lui-même le *Mayençais*[3]. Il paraît avoir reçu sa première instruction à Worms. Plus tard, il s'établit à Strasbourg, où furent imprimés la plupart de ses écrits, et qu'il considère comme sa vraie patrie. Il remplit encore, sur la fin de ses jours, diverses fonctions juridiques à Spire et à Forbach; il mourut probablement en 1590. C'est sur le conseil de son maître Gaspard Scheit, de Worms, qu'il entreprit son premier travail littéraire : c'était un remaniement de la légende populaire de *Till Eulenspiegel*. Cette légende, originaire de la Basse-Allemagne, avait été rédigée en prose haut-allemande au commencement du XVI[e] siècle; Fischart la mit en vers. Till est un fils de paysan, que sa paresse et son humeur récalcitrante font chasser de la maison paternelle, et qui exerce tour à tour sa malice dans tous les métiers qu'il entreprend. Son esprit consiste surtout à prendre à la lettre les ordres qu'il reçoit de ses maîtres; et il en résulte des quiproquo qui amusent d'abord, mais qui las-

1. Éditions des œuvres. — *Johann Fischarts sämmtliche Dichtungen*, par H. Kurz, 3 vol. Leipzig, 1866-1867. — *Dichtungen*, par Gœdeke, Leipzig, 1880. — *Werke, eine Auswahl*, par A. Hauffen, 3 vol., Stuttgart, 1895 (dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner). — A consulter : P. Besson, *Étude sur Jean Fischart*, Paris, 1883. — On trouvera beaucoup de remarques curieuses sur Fischart dans : *Fischart-Studien des Freiherrn K. H. G. von Meusebach*, Halle, 1879.

2. Pour le français, sa connaissance était très imparfaite : il l'a prouvé lui-même par sa traduction de Rabelais. Il se trompe même sur les noms de nombre, et traduit *quatre-vingts* par *vier und zwanzig*, sans parler d'autres contre-sens en quantité. — Voir Frantzen, *Kritische Bemerkungen zu Fischarts Uebersetzung von Rabelais' Gargantua* (*Alsatische Studien*), Strasbourg, 1892.

3. *Mentzer*, *Moguntinus*. Il est né vers 1550.

sent enfin par leur répétition. Fischart, à part la forme poétique, n'a rien changé à l'ancien récit. Il y apporte cependant une intention didactique; il aime à terminer ses chapitres par des sentences morales. Son but, dit-il au commencement, est d'instruire le monde, tout en le divertissant. Il espère que ses leçons seront d'autant plus efficaces qu'elles se présenteront sous une forme plus légère; car une plaisanterie, ajoute-t-il, sert de passeport à un bon précepte. Au fond, les aventures de Till n'ont rien de moral, et Fischart, en voulant ennoblir la vieille légende, n'a réussi peut-être qu'à en affaiblir la verve naturelle. Le fait est que l'*Eulenspiegel* en vers fut bientôt oublié, tandis que le roman en prose est encore aujourd'hui entre les mains du peuple[1].

C'est dans les ouvrages de polémique que se révèle d'abord le vrai génie de Fischart, son habileté à saisir le trait saillant ou le côté ridicule des choses, son imagination exubérante, son style chargé d'images. Fischart est un esprit hardi, qui s'arme aussitôt pour toutes les idées nouvelles apportées par la Renaissance; mais il est trop Allemand pour ne pas penser d'abord à la Réforme religieuse, et il ne serait même pas éloigné de l'étendre, dans une certaine mesure, aux institutions politiques et sociales. Ses poèmes satiriques sont surtout dirigés contre les ordres prêcheurs. Dans *la Vie de saint Dominique et de saint François*, il se plaît à décrire les querelles intestines des franciscains et des dominicains. *La Légende du petit chapeau à quatre cornes* est une satire piquante de la Société de Jésus[2]. La corne est l'emblème du démon; il l'a mise au front de ses acolytes, qui propagent son œuvre avec d'autant plus de succès qu'ils se présentent avec un mandat

1. Un personnage semblable au héros du roman paraît avoir vécu aux environs de Brunswick dans la seconde moitié du XIVe siècle; et comme on ne prête qu'aux riches, on lui attribua quelques-uns des tours célèbres du curé Amis, du curé de Kalenberg et d'autres aventuriers. La légende se développa dans le courant du XVe siècle. La version en prose haut-allemande a été imprimée à Strasbourg en 1515 et en 1519; on l'a attribuée sans preuve à Thomas Murner. Elle a été souvent réimprimée, et elle a été reproduite dans les temps modernes par Lappenberg (*Dr. Th. Murners Ulenspiegel*, Leipzig, 1854). Les anciennes éditions portent au frontispice une chouette perchée sur un miroir : ce double emblème explique le deuxième nom du héros, qui signifie littéralement *Miroir de la Chouette*. Le roman de *Till Eulenspiegel* fut traduit dès le XVIe siècle dans presque toutes les langues de l'Europe. La traduction française porte le titre d'*Ulenspiegel*, et enfin d'*Ulespiegle*, qui a donné à la langue moderne le mot d'espiègle (Paris, 1532; Lyon, 1559).

2. Fischart, par un de ces jeux de mots qui lui sont habituels, appelle les Jésuites *Jesuwider*, c'est-à-dire contraires à Jésus

sacré. Le petit chapeau est confectionné au fond de l'enfer; tous les esprits du mensonge se logent aux quatre coins; un ouragan l'emporte sur la terre, et désormais la mitre et la tiare s'inclinent devant lui. Un ouvrage moins passionné, mais d'une portée plus haute, c'est *la Sainte Ruche romaine*, traduite de Marnix de Sainte-Aldegonde, et écrite en prose. Toute la hiérarchie romaine, avec les moyens qu'elle emploie pour combattre l'esprit du siècle, y est passée en revue. *La Sainte Ruche* eut un grand succès, que constatent les nombreuses éditions faites du vivant de l'auteur et encore après sa mort[1].

Strasbourg n'était pas seulement, au XVIe siècle, une ville savante, un asile ouvert aux théologiens et aux humanistes; c'était aussi le siège d'une bourgeoisie active et jalouse de son indépendance, et Fischart a retracé cet autre côté de la société de son temps dans un poème héroï-comique, qui a pour titre *le Bateau fortuné*, un de ses meilleurs ouvrages. Ce qu'il nous montre ici, c'est la vie municipale, avec ses fêtes populaires, avec son déploiement de bien-être, avec ses vertus pratiques que déparent à peine quelques ridicules. Un tir avait été ordonné en 1576, et l'on y avait invité les habitants de quelques villes amies. Zurich envoya une députation, qui arriva par eau, en suivant la Limmat, l'Aar et le Rhin, dans l'espace d'un jour. Une telle rapidité, à cette époque, tenait du prodige. Les Zurichois avaient déjà fait le même chemin, et dans le même intervalle de temps, un siècle auparavant; et, pour prouver à leurs alliés que l'éloignement ne les empêcherait jamais de venir à leur secours, ils leur avaient apporté, toute chaude encore, une bouillie de millet qui avait été préparée au départ. Le poète confond, par des rapprochements ingénieux, les deux voyages. Il anime le sujet par des personnifications qui dénotent l'humaniste. A peine sortis des eaux de

1. Il est difficile de traduire exactement le titre d'un ouvrage quelconque de Fischart. Il est du nombre de ces auteurs qui veulent avoir de l'esprit jusque dans leurs titres, et son esprit consiste surtout en jeux de mots. Il faut s'en tenir à ce qui marque le contenu de l'ouvrage. *La Vie de saint Dominique et de saint François* (*Von S. Dominici des Predigermünchs und S. Francisci Barfüssers artlichem Leben und grossen Greweln*, etc.) parut en 1571. *La Légende du petit chapeau* (*Die wunderlichst unerhörtest Legend und Beschreibung des abgeführten, quartirten, gevierten und viereckechten vierhörnigen Hütleins*, etc.), publiée en 1580, est une imitation d'un poème français, *le Blason du bonnet carré*. *La Sainte Ruche* (*Binenkorb des heyl. römischen Imenschwarms*) fut d'abord imprimée en 1579. — Une édition complète des œuvres de Fischart a été donnée par H. Kurtz, en trois volumes (Leipzig, 1866-1867).

l'Aar, les voyageurs invoquent le Rhin, qui annonce sa présence par le bruit de ses ondes. « Sois-nous propice, » s'écrient-ils, « viens-« nous en aide, et pousse notre barque : c'est nous qui cultivons « la vallée où tu fais ton lit. Conduis-nous à Strasbourg, qui est « l'ornement de tes rives, et devant lequel tu passes avec orgueil. » Le Rhin ne les seconde pas seulement par le mouvement de ses flots, mais il les encourage par des paroles. Les voilà aux portes de Bâle, plus heureux, dit le poète, que Xerxès qui enchaîna ridiculement l'Hellespont. Le soleil, jaloux de leur vitesse, leur darde de brûlants rayons; mais la chaleur qui les accable ne fait qu'augmenter leur entrain; et le soleil hâte sa course, de peur d'être devancé par les hardis navigateurs. Ils touchent à leur but, au moment où l'astre descend sous l'horizon. Fischart ne s'est pas contenté, malheureusement, de conduire les voyageurs au port; il a voulu les ramener dans leur patrie, et il a ajouté à son poème un dernier épisode, qui ne pouvait être qu'une redite[1].

Fischart lisait les anciens, ses écrits le prouvent; mais il n'a pas su leur dérober le secret de la beauté littéraire. Il a de la verve et de la fécondité, mais l'art de la composition lui manque. Il disserte trop, il veut tout dire. Même ses petites pièces lyriques ou didactiques, ses psaumes, ses sentences, sont déparés par des longueurs, des négligences, des jeux de mots, des duretés de style. Ses qualités et ses défauts se retrouvent dans celui de ses ouvrages que les critiques allemands désignent d'ordinaire comme son chef-d'œuvre, dans sa traduction du premier livre de *Gargantua*. Fischart a-t-il réellement surpassé Rabelais? Le fait est que son *Histoire des actions de Grandgoschier et de Gorgellantua* est plus qu'une traduction; c'est une amplification, où une phrase du modèle devient l'occasion d'un long développement. Fischart se garde bien d'exercer, comme Rabelais, la sagacité du lecteur, de lui laisser chercher un enseignement sous le voile d'un récit léger. « Il vous convient, comme à des sages, » disait Rabelais dans son *Prologue*, « de briser l'os et de sucer la substantifique moëlle. » Dans la version allemande, l'os est tout brisé, mais la moëlle est répandue. Fischart ne traitait sans doute le roman français que comme un canevas sur lequel il brodait ses riches fantaisies.

1. *Johann Fischarts, genannt Mentzer, Glückhaftes Schiff von Zürich*, édition de K. Halling, Tubingue, 1828; avec une introduction d'Uhland.

Critique pénétrant, observateur profond, maniant habilement sa langue et disposant d'une vaste érudition, que n'a-t-il su joindre à tous ces mérites la qualité suprême de l'écrivain, le sentiment de l'art[1]?

1. Le titre du *Gargantua* de Fischart s'accrut, d'une édition à l'autre, de quelques épithètes, qui étaient autant de jeux de mots. On peut suivre ces accroissements dans le tableau des différentes éditions, que donne Gœdeke (*Grundrisz*, 2e éd.; 2e vol., Dresde, 1886; p. 495). Le titre définitif n'a pas moins de quinze lignes. La première impression est de 1575. — Fischart avait déjà traduit la *Pantagruéline Prognostication* de Rabelais, sous le titre de la *Grand-mère de toute pratique* (*Aller Practick Grossmutter*). L'édition primitive de cet ouvrage, qui est de 1572, a été reproduite dans les *Neudrucke deutscher Litteraturwerke* (Halle, 1876).

CHAPITRE VIII

CONTEURS ET FABULISTES. RECUEILS DE PROVERBES

L'art de conter sacrifié au besoin d'instruire. — 1. Les poèmes burlesques de Gaspard Scheit et de Rollenhagen. — 2. Les fabulistes; Erasmus Alberus; Burkard Waldis. — 3. Les conteurs; Wickram; Pauli; Sandrub. — 4. Les Proverbes d'Agricola.

Après les grands esprits qui ont dirigé la marche du siècle, il faut faire un groupe des écrivains secondaires, et, sans descendre jusqu'aux productions tout à fait barbares, recueillir les noms qui ont marqué à un titre quelconque aux yeux des contemporains. Au reste, la plupart de ces écrivains, dans quelque genre qu'ils se soient exercés, se relient par un trait commun, qui est l'intention didactique. C'est aussi par là qu'ils sont de leur temps. Nul ne songeait à décrire naïvement ce qu'il avait vu ou senti. L'art était subordonné à la morale et à la théologie. On n'oubliait jamais qu'on se devait à un parti. Une fable devenait une occasion de polémique, et l'on ne pouvait conter la plus simple anecdote sans y ajouter une sentence.

1. — GASPARD SCHEIT. — ROLLENHAGEN.

Le maître de Fischart à Worms, Gaspard Scheit, prit assez spirituellement le contre-pied du genre didactique vulgaire, dans un poème burlesque qui fut très répandu vers le milieu du XVIe siècle et qui a pour titre *Grobianus*. Il explique son but dans une préface. L'homme a toujours négligé, dit-il, ce qu'on lui a prescrit; il aime à faire ce qu'on lui défend. Que de beaux livres ont été écrits, depuis Salomon et Platon, pour tracer le

modèle d'une vie exemplaire! Néanmoins les mœurs n'ont point changé. Le meilleur moyen de porter l'homme à la vertu ne serait-il pas de lui enseigner le vice? Scheit donne donc d'abord à son lecteur cet avertissement : « Lis ce livre avec attention, et « fais le contraire de ce que tu y trouveras. » Le *Grobianus* pourrait être appelé un manuel de la vie grossière. L'ironie est parfois fine, mais le style reflète trop souvent le caractère du héros [1].

C'est à une autre variété du genre burlesque qu'appartient la *Guerre des Rats et des Grenouilles* de George Rollenhagen [2]. Il en conçut l'idée après avoir entendu expliquer la *Batrachomyomachie* grecque à l'université de Wittemberg. La première esquisse ayant plu à son professeur, il la développa, de manière à en faire une peinture complète ou, comme il dit, une vraie *portraiture* de l'époque. Mais quels graves enseignements il sait tirer d'un si futile sujet! On apprendra, dit-il, dans le premier livre, que, pour bien ordonner sa vie, il faut craindre Dieu, être prudent pour soi-même, bienfaisant envers tout le monde, savoir s'en tenir à son état et se contenter de peu. Le second livre montrera qu'un changement de religion amène d'ordinaire un changement dans le gouvernement, mais que les ministres de l'Église doivent rester éloignés des affaires civiles, enfin que le pouvoir d'un seul est nécessaire au maintien de l'ordre public. Le troisième livre traitera de ce qui concerne l'état militaire. Rollenhagen avertit ses lecteurs que, s'ils ne pensent qu'à rire, ils risqueront de s'endormir sur la lecture. Il veut être un précepteur de gens studieux : l'auteur de l'antique Batrachomyomachie n'avait pas eu de si hautes prétentions [3].

1. *Grobianus*, Worms, 1551. — **Édition moderne** de G. Milchsack, Halle, 1882. — Gaspard Scheit ne faisait que traduire librement un original latin, dont l'auteur était un pasteur de Lunebourg nommé Dedekind. Le personnage était de l'invention de Sébastien Brandt, qui, dans *la Nef des Fous*, fait de *Sanct Grobian*, ou saint Grossier, le type de l'homme sans culture (*Narrenschiff*, 72).

2. *Froschmeuseler*, Magdebourg, 1595. — **Édition moderne** de Gœdeke, Leipzig, 1876.

3. **Spangenberg. Jean-Christophe Fuchs.** — Rollenhagen eut un imitateur dans Wolfhart Spangenberg, que nous connaissons déjà comme traducteur de Plaute, de Sophocle et d'Euripide, et qui célébra dans un poème héroï-comique la royauté de l'Oie (*Ganszkönig*, Strasbourg, 1607). — Un peu avant Rollenhagen, un chevalier de la Franconie, nommé Jean-Christophe Fuchs, écrivit la *Guerre des Mouches et des Fourmis* (*Muckenkrieg*, Smalkalde, 1580), fade imitation du poème macaronique de Merlin Coccaie, qui eut cependant des lecteurs, puisqu'il en parut deux éditions en 1580 et en 1600, et qu'un ecclésiastique, Balthasar Schnurr, en fit un remaniement en 1612.

2. — ERASMUS ALBERUS. — BURKARD WALDIS.

Rollenhagen mêle à son récit, tout en les délayant un peu, des épisodes du Poème de Renart. L'ancienne légende des animaux, après trois siècles de transformations, n'avait rien perdu de sa faveur auprès du public bourgeois et même savant; et la fable, qui en dérivait, partageait sa popularité. Mais la fable aussi avait changé de caractère. Elle avait gardé jusqu'au XIVe siècle, à défaut d'autre mérite, un vif sentiment de la nature. Au temps de la Réforme, elle devint tout à fait doctrinale. Luther tenait Ésope en haute estime; il le mettait immédiatement après la Bible; il avait lui-même composé des fables. Un disciple de Luther, Erasmus Alberus, à qui l'on doit de beaux cantiques, publia un recueil de fables en vers, qu'il appela *le Livre de la Vertu et de la Sagesse*, et qui n'est autre chose que l'exposition de sa doctrine sur la religion et même sur le gouvernement. Erasmus Alberus ne manque pas de combattre le catholicisme, toutes les fois que l'occasion s'en présente. Dans la fable de *l'Ane vêtu de la peau du Lion*, l'Ane c'est le pape, et l'homme qui lui retire sa fausse enveloppe est Luther. L'Ane persuade aux autres animaux de ne pas manger de chair le vendredi; il introduit chez eux le célibat; il dépose même les empereurs : on voit que le poète, entraîné par les développements, oublie complètement son point de départ [1].

Un autre fabuliste, Burkard Waldis, mit dans ses attaques contre le catholicisme tout le zèle d'un converti. C'était un moine de Riga, qui eut beaucoup à souffrir pour ses opinions, et qui devint enfin pasteur à Abterode en Hesse. Il est l'auteur d'un remaniement de *Teuerdank*, d'une comédie sacrée sur le Fils prodigue, d'une traduction en vers des Psaumes, et surtout d'un *Ésope renouvelé* en quatre livres de cent fables chacun. Dans ce recueil de poésies militantes, on trouve cependant quelques récits sans prétention, où Waldis consigne les observations qu'il avait faites pendant ses longs voyages [2].

1. *Das buch von der Tugent und Weiszheit*, Francfort-sur-le-Mein, 1550; nouvelle édition, par W. Braune (*Die Fabeln des Erasmus Alberus*), Halle, 1892. — A consulter : Fr. Schnorr de Carolsfeld, *Erasmus Alberus*, Dresde, 1893.

2. *Esopus gantz new gemacht und in Reimen gefaszt*, Francfort-sur-le-Mein, 1548. — Le dernier livre contient beaucoup de sujets inventés par l'auteur. — Editions modernes de H. Kurz (2 vol., Leipzig, 1862) et de J. Tittmann (2 vol. Leipzig, 1882.)

3. — WICKRAM. — PAULI. — SANDRUB.

Le simple art de conter, sans souci d'enseigner ni de prêcher, est à peine connu dans l'Allemagne du XVI[e] siècle. Même le *Faust* et *le Juif-Errant*, qui reposent sur de vieilles traditions, n'ont presque plus rien de la naïveté d'une légende populaire; on voit qu'ils ont passé par la main des savants[1]. Parmi les auteurs de nouvelles en prose, le meilleur est George Wickram, greffier municipal dans un village de la Basse-Alsace, fort au courant de la littérature allemande, et connaissant même les littératures étrangères. Boccace est un de ses modèles, et il l'imite quelquefois avec bonheur[2]. Si le succès est un titre suffisant, il faut citer aussi le moine alsacien Jean Pauli. Ses *Histoires comiques et sérieuses* furent écrites, nous apprend-il, en 1519, au couvent des Franciscains de Thann. Elles furent imprimées à Strasbourg, en 1522, et l'on en compte une quarantaine d'éditions jusqu'à la fin du siècle[3]. La cause principale du succès de Pauli fut sans doute sa concision. La nouvelle se réduit, chez lui, aux dimensions d'une anecdote aboutissant à une conclusion morale. C'est aussi la forme que choisit Lazare Sandrub; mais il y ajouta l'ornement de la rime. Sandrub se désigne, dans le titre de son ouvrage, comme « étudiant en philosophie et en théologie et amateur particulier de poésie ». On voit par le contenu de ses récits qu'il se rattache au protestantisme[4].

4. — LES PROVERBES D'AGRICOLA.

Les conteurs comme Sandrub, Pauli, Wickram puisent à toutes les sources; ils empruntent aux classiques anciens, aux Pères de

1. La première édition connue du roman populaire de *Faust* est celle qui parut à Francfort-sur-le-Mein en 1587 ; elle a été republiée par W. Braune, avec une bibliographie de Zarncke (*Das Volksbuch vom Doctor Faust*, Halle, 1878), et en reproduction photolithographique, avec une introduction de W. Scherer (*Das älteste Faust-Buch*, Berlin, 1884). La version la plus répandue fut celle de Widman (3 parties, Hambourg, 1599), réimprimée par A. Keller (Tubingue, 1880). — Le *Juif-Errant* a été imprimé d'abord en 1602, et souvent remanié dans la suite.

2. Les nouvelles de Wickram ont été republiées en partie par Cl. Brentano (Heidelberg, 1809) et par H. Kurz (*Deutsche Bibliotek*, Leipzig, 1865).

3. *Schimpf und Ernst*. — Édition moderne d'Œsterley, Stuttgart, 1866.

4. *Delitiæ historicæ et poeticæ*, *das ist Historische und poetische Kurtzweil*, Francfort-sur-le-Mein, 1618. — Édition moderne de G. Milchsack, Halle, 1878.

l'Église, aux nouvellistes français et italiens. Mais leur principal mérite, aux yeux de la critique moderne, est de nous avoir conservé quelques débris de tradition populaire. C'est aussi l'intérêt qui s'attache à ces recueils de proverbes qui s'élevèrent presque, au XVIe siècle, à la hauteur d'un genre littéraire. L'un des meilleurs est celui de Jean Agricola, d'Eisleben [1]. Chaque proverbe est accompagné, chez lui, d'un commentaire, où l'on trouve tantôt de curieux renseignements sur les usages de l'époque, tantôt des souvenirs de l'ancienne littérature allemande. Agricola voulait rendre ses contemporains attentifs, comme il le dit dans sa préface, à l'excellence de leur langue et à la sagesse de leurs ancêtres, afin de les mettre en garde contre l'invasion des mœurs et des coutumes étrangères. Son livre est écrit sous une inspiration patriotique; ce serait un ouvrage tout à fait scientifique, s'il avait voulu remonter, plus souvent qu'il ne le fait, à l'origine des proverbes qu'il cite : il est vrai qu'un tel genre de recherches n'était ni dans ses goûts ni dans les habitudes de son temps [2].

1. *Sybenhundert und fünffzig teutscher Sprichwörter*, Haguenau, 1534. — Cette édition comprend les deux recueils qu'Agricola avait publiés précédemment, en 1529.

2. **Albert Dürer.** — Il faut citer, à la suite des écrivains didactiques, le grand peintre de l'Allemagne, Albert Dürer. Le premier il essaya d'appliquer la langue allemande à la théorie de l'art. Dans son livre *Sur les Proportions humaines* (*Vier bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528), il recommande, fidèle à l'esprit de la Renaissance, l'étude du modèle vivant. « Ne t'imagine pas, » dit-il à l'artiste, « que tu puisses faire mieux que la nature avec les énergies créatrices « que Dieu lui a communiquées; car ta puissance est faible à côté de la création « divine. » (« Nim dir nimer mer für, das du etwas besser mügest oder welest « machen, dann es Gott seiner erschaffnen natur zu würcken krafft geben hat, dann dein vermügen ist krafftlos gegen Gottes geschöff. »)

CHAPITRE IX

L'HISTOIRE

Premiers essais de critique historique. — 1. La *Chronique bavaroise* d'Aventinus. — 2. Les ouvrages historiques et géographiques de Sébastien Franck. — 3. La *Chronique helvétique* de Tschudi.

La chronique était destinée à perdre son caractère fabuleux, du moment où elle fut écrite en prose. Mais elle dut passer encore par bien des transformations avant d'aboutir à l'histoire véritable, qui se donne pour mission de recueillir les faits régulièrement constatés et d'en découvrir l'enchaînement. Parmi les nombreux chroniqueurs du XVI[e] siècle, la littérature doit une mention spéciale à ceux qui, sans avoir fondé la science historique proprement dite, ont du moins eu le mérite de l'entrevoir et de la préparer. Ce sont Jean Turmayer appelé Aventinus, Sébastien Franck et Egidius Tschudi [1].

1. — AVENTINUS.

Jean Turmayer, né à Abensberg, dans la Haute-Bavière, en 1477, prit le nom d'Aventinus. A Ingolstadt, où il connut Conrad Celtès, il se passionna d'abord pour les études classiques; il se rendit ensuite à Paris et à Vienne, et entra de plus en plus dans le mouvement de la Renaissance. Il enseigna le grec à Cracovie, et la littérature romaine à Ingolstadt. C'était un esprit éclairé, pénétrant, laborieux, et il était tout préparé pour son grand ouvrage, lorsqu'il fut nommé, en 1517, historiographe des ducs de Bavière. Il se mit alors à parcourir le pays, fouillant

1. **A consulter.** — Wegele, *Geschichte der deutschen Historiographie seit dem Auftreten des Humanismus*, Munich et Leipzig, 1885.

les bibliothèques des couvents, les archives municipales, et il recueillit ainsi un immense nombre de documents. La fin de sa vie fut attristée par les persécutions qu'il eut à subir de la part des moines; il mourut à Ratisbonne, en 1534. Sa Chronique, qu'il écrivit en latin avant de la mettre en allemand, est un essai très estimable d'histoire scientifique. Il ne se défie pas toujours assez des témoignages sur lesquels il s'appuie; mais il a du moins l'intention de ne rien avancer que sur preuves, et c'est déjà un progrès. Un des mérites de la Chronique d'Aventinus est dans le style. Il semble avoir pris Luther pour modèle, quand il dit : « Je me sers, dans cette traduction, du vieil allemand pur et « ordinaire, intelligible pour tout le monde. Car nos orateurs et « nos écrivains, surtout ceux qui savent le latin, torturent notre « langue, la faussent et la corrompent, y accrochent des lambeaux de latin, la rendent inintelligible à force de longueurs. « Ils transportent dans l'allemand les habitudes du latin, ce qui « est une faute; car chaque langue a son usage propre et son « caractère. » Cette dernière parole seule dénote dans Aventinus un esprit supérieur à son siècle[1].

2. — SÉBASTIEN FRANCK.

C'est aussi le style, c'est-à-dire une langue de bon aloi, nette et ferme, qui distingue les ouvrages de Sébastien Franck. Il a moins de critique qu'Aventinus. Sa Chronique, une sorte d'histoire universelle depuis l'origine du monde jusqu'en 1531, n'est qu'une compilation. Il prend ses renseignements de toutes parts, sans toujours les contrôler; mais il a le sens poétique et même parfois l'intuition historique. Sa Géographie, qu'il intitule fièrement *Livre du Monde, miroir et peinture de toute la surface de la terre*, est surtout remarquable en ce qu'elle fut le premier essai de ce genre dans la littérature allemande. On y trouve, du reste, d'utiles renseignements sur les mœurs et la constitution de l'Allemagne. Sébastien Franck était né à Donauwœrth, en 1499; il s'attira, par l'indépendance de son esprit, la haine des catholiques et des pro-

1. La Chronique d'Aventinus (*Baierische Chronik*) fut imprimée à Francfort-sur-le-Mein, en 1566. Il avait aussi écrit un traité sur l'Art militaire des Romains, une histoire des origines de la ville de Ratisbonne, et d'autres ouvrages. — **Nouvelle édition complète**, par les soins de l'Académie des sciences de Munich; 5 vol., 1882-1886. — **A consulter** : W. Dittmar, *Aventin*, Nordlingue, 1862.

testants, et il fut chassé tour à tour de Nuremberg, de Strasbourg, d'Ulm, à cause de ses opinions hétérodoxes; il mourut à Bâle, en 1545. « Je suis, » dit-il dans la préface de sa Chronique, « un « homme impartial et sans prévention. Il n'est aucun livre que « je ne puisse lire. Je ne suis lié à aucune secte, à aucun « homme sur la terre; je suis du parti de tous les hommes sin- « cères et pieux, lors même qu'ils se trompent sur des points « qui ne sont pas essentiels; et je ne reconnais d'autre maître « que le Christ, mon Sauveur et mon Dieu[1]. »

3. — EGIDIUS TSCHUDI.

De tous les chroniqueurs du XVI[e] siècle, celui qui mérite le plus d'être appelé un historien, c'est Egidius Tschudi. Il termine la série des chroniqueurs suisses de l'âge précédent, mais il leur est supérieur pour l'étendue et l'impartialité du jugement. Né à Glaris, en 1505, il fit ses premières études à Bâle, sous la direction du savant Glareanus; il se rendit ensuite à Paris. Il n'avait pas vingt ans lorsqu'il composa son premier ouvrage, l'*Antique Rhétie alpine*, où il discute déjà avec la sûreté d'un érudit les origines fabuleuses des populations helvétiques[2]. Cet ouvrage, qu'il ne jugeait pas digne de l'impression, et qui fut publié à son insu par son ami Sébastien Münster, attira sur lui l'attention de ses compatriotes[3]. Il prit part au gouvernement de sa ville natale, et réussit, par sa modération et sa fermeté, à prévenir la guerre civile, toujours prête à éclater. Il penchait pour le catholicisme,

1. La Chronique de Séb. Franck (*Chronica, Zeytbuch und geschychtbibel von anbegyn bis auf das Jahr 1531*) parut à Strasbourg en 1531. Dans un ouvrage spécial sur l'Allemagne (*Chronica des gantzen Teutschen lands*, Augsbourg, 1538), il s'attache surtout à combattre l'intervention des papes dans les affaires de l'Empire. La Géographie (*Weltbuoch, spiegel und bildtniss des gantzen erdbodens*) fut imprimée à Tubingue en 1534. — Séb. Franck traduisit en allemand l'*Éloge de la Folie* d'Érasme; il est l'auteur d'un recueil de proverbes et de différents ouvrages didactiques. — **A consulter** : H. Bischof, *Sebastian Franck und die deutsche Geschichtschreibung*, Tubingue, 1857; — C. A. Hase, *Sebastian Franck von Wörd, der Schwarmgeist*, Leipzig, 1869.

2. *Uralt alpisch Rhætia*, Bâle, 1538. — Tschudi a gardé son dialecte suisse. Sébastien Franck et Aventinus ont écrit en haut-allemand. La langue de Luther s'imposait de plus en plus à l'Allemagne littéraire, beaucoup d'exemples le prouvent; c'est ainsi que Thomas Kantzow, en remaniant sa *Chronique poméranienne*, d'abord écrite en bas-allemand, la mit en haut-allemand.

3. Sébastien Münster est lui-même l'auteur d'une Cosmographie (Bâle, 1544), qui eut vingt-quatre éditions dans l'espace d'un siècle, et qui fut traduite en latin, en français et en italien.

mais, comme homme d'État, il tenait avant tout pour la tolérance. Exilé par le parti réformé, en 1562, il fut rappelé au bout de deux ans, et put continuer à loisir ses travaux historiques, pour lesquels il avait rassemblé beaucoup de documents. Il semble que Tschudi ait été, avant tout, un chercheur infatigable, assez peu soucieux de sa renommée littéraire. Il mourut en 1572, laissant un grand nombre de manuscrits, dont une partie seulement ont été publiés jusqu'à ce jour. Le plus important est une Chronique helvétique, qui s'étend jusqu'en 1570, et où la naïveté des vieux récits s'allie, non sans charme, à l'esprit philosophique de la Renaissance[1]. Schiller, qui en a profité pour son *Guillaume Tell*, y trouve quelque chose de la bonhomie d'Hérodote et même de la poésie d'Homère. Mais on y remarque aussi le coup d'œil du moraliste et de l'homme d'État. Tschudi raisonne les événements, compare les époques, étudie le caractère des hommes et des nations; et aucune des qualités de l'historien ne lui manquerait, s'il avait su rompre la forme étroite de la chronique et appliquer à l'ensemble de ses travaux le soin scrupuleux qu'il portait sur les détails[2].

1. *Chronicon Helveticum*; il en parut une édition incomplète à Bâle, en 1734 et 1736, en deux volumes in-folio; elle s'arrête à l'année 1470.

2. **Autobiographies.** — Quelques autobiographies, dépourvues de valeur littéraire, peuvent être citées comme peintures naïves de l'époque. Celle de Gœtzi de Berlichingen, imprimée à Nuremberg en 1731, montre ce qu'il y avait encore de bravoure et de loyauté dans la chevalerie pillarde du XVI[e] siècle. — Celle de Barthélemy Sastrow, mort comme bourgmestre de Stralsund en 1603, présente un tableau souvent intéressant de la vie municipale de ce temps (éd. de Mohnicke, 3 vol., Greifswald, 1823; éd. modernisée par L. Grote, Halle, 1880; trad. française par Éd. Fick, 2 vol., Genève, 1886; étude de Cherbuliez, dans les *Profils étrangers*, 2[e] éd., Paris, 1889). — Un sellier de Saint-Gall, Jean Kessler, mort en 1674, dans ses Heures de loisir ou *Sabbata*, nous renseigne sur l'histoire de la Réforme dans sa ville natale (éd. de E. Gœtzinger, Saint-Gall, 1878). — Enfin l'histoire du chevalier silésien Hans de Schweinigen retrace la vie des dernières cours féodales comme un singulier mélange de raffinement et de grossièreté (éd. de H. Œsterley, Breslau, 1874; remaniement par E. Leistner, Leipzig, 1878).

CINQUIÈME PÉRIODE

L'IMITATION FRANÇAISE

DEPUIS LE COMMENCEMENT DE LA GUERRE DE TRENTE ANS
JUSQU'A L'AVÉNEMENT DE FRÉDÉRIC II (1618-1740)

CHAPITRE PREMIER

L'ALLEMAGNE AU XVII[e] SIÈCLE

1. État politique de l'Allemagne; division intérieure. Les ruines de la guerre de Trente Ans. Cessation de la vie littéraire. Imitation de l'étranger, surtout de la France. — 2. Abandon de la langue nationale. Tentatives de réaction; Thomasius; les piétistes. Les Académies; leurs efforts pour relever et épurer la langue. Pourquoi ces efforts furent stériles.

1. — DÉCADENCE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE.

Le XVII[e] siècle vit triompher en Allemagne, comme dans le reste de l'Europe, les principes du gouvernement absolu. Mais ce qui rendait l'application de ces principes plus dangereuse que partout ailleurs, c'était le morcellement du pays. Chaque souverain exerçait un pouvoir sans contrôle dans les limites de son territoire, et l'Allemagne, au lieu d'un seul despote, avait cinquante tyrans. En outre, les chefs du Saint-Empire romain dépendaient de leurs vassaux par l'élection et par les gages qu'ils donnaient à leur avénement; et l'on vit s'élever ainsi, dans le sein de l'Allemagne, deux puissances rivales entre lesquelles un conflit sanglant était inévitable : les empereurs, d'un côté, fondant leur autorité sur le prestige d'un nom et sur la lettre morte d'un contrat, et, de l'autre, les princes, qu'une entente même passagère pouvait rendre redoutables, et qui empruntaient une force réelle à la stabilité de leurs droits héréditaires.

La guerre de Trente Ans fut, au point de vue européen, une lutte pour la suprématie, qui aboutit à un équilibre nouveau. Pour l'Allemagne, ce fut une vraie guerre civile, aggravée encore par l'intervention étrangère. Elle eut pour résultat un affaiblissement de l'autorité centrale, qui amena plus tard la dissolution de l'Empire. Du reste, les deux partis, celui des empereurs et celui des princes, s'accordaient en un point : l'absence de toute idée patriotique. Tandis que la cause protestante, qui semblait perdue après la défaite de l'électeur palatin Frédéric, se relevait par le secours du Danemark et de la Suède, l'armée impériale se recrutait surtout en Italie et en Espagne. Les troupes étrangères traitaient l'Allemagne en pays conquis. Les chroniques du temps rapportent des traits de barbarie qui aujourd'hui nous paraissent incroyables. Des villages disparurent, sans qu'il en restât aucune trace. Les champs furent convertis en déserts. La famine dépeupla des cantons entiers. Toute espèce d'industrie fut anéantie. La population générale diminua d'un tiers, et, si l'on songe que plusieurs provinces étaient éloignées du théâtre de la guerre, on peut se représenter ce qu'eurent à souffrir les territoires exposés à la dévastation.

Les agitations politiques et les commotions sociales ne sont pas défavorables au mouvement littéraire ; mais le spectacle prolongé de la destruction aigrit les âmes et supprime à la fin toute énergie morale. Les écoles populaires, qui avaient été entre les mains de Luther un si puissant moyen de culture, furent abandonnées. Dans les universités, un dogmatisme tranchant et impérieux tua l'esprit scientifique. Protestants et catholiques, luthériens et calvinistes, se combattaient à outrance. La discussion, au lieu de se porter comme autrefois sur les questions vitales, n'agitait plus que de vaines formules ; mais elle n'avait rien perdu de son acharnement. Quant à la littérature nationale, elle ne trouvait plus d'écho dans le peuple. La Réforme avait déjà jeté d'autres préoccupations dans les esprits ; mais le découragement amené par les longues luttes intérieures et extérieures brisa enfin tout essor des intelligences. L'Allemagne n'avait presque plus de souvenir de son passé littéraire. La grande épopée des *Nibelungen*, les fabuleuses légendes de la chevalerie, même la poésie bourgeoise du XVe siècle, étaient reculées si loin dans la mémoire des hommes, qu'elles semblaient appartenir à un monde inconnu.

Ce qui restait d'esprits libres en Allemagne se tournaient vers

l'étranger. Dans les pays catholiques, on étudiait l'Espagne et l'Italie. Les populations protestantes, qui, en somme, avaient gardé la suprématie intellectuelle, penchaient vers la France. L'influence française s'étendait alors sur l'Europe entière, même sur les contrées qui avaient déjà une littérature. Comment l'Allemagne, privée de toute direction, et ne trouvant en elle-même aucun point d'appui, aurait-elle pu s'y soustraire? Elle fut complètement dominée par le goût français. Malheureusement, le contraste était trop sensible entre l'état moral de la nation et le genre de modèles qu'on se proposait. On recommençait, pour ainsi dire, la vie littéraire; et qu'est-ce qu'on tentait de reproduire d'abord? C'était la correction parfaite, l'élégance châtiée et déjà même raffinée. Ailleurs l'influence française, venant à une époque où la fécondité nationale s'arrêtait, fit naître encore de belles œuvres, et provoqua une sorte de seconde floraison, moins vigoureuse que la première, mais encore vive et brillante. En Allemagne, elle fut à peu près stérile. On n'imite avec succès que lorsqu'on a déjà su créer. Tous les efforts des écrivains allemands du XVIIe siècle ne produisirent qu'une littérature factice, qui resta sans influence sur le peuple, et qui disparut au premier réveil de l'esprit national.

2. — LA LANGUE. — LES ACADÉMIES.

La plus belle création littéraire de XVIe siècle, la langue de Luther, se gâta au sein d'une barbarie nouvelle. Le haut enseignement se faisait en latin. Dans les réunions mondaines, dans le commerce épistolaire, il était de bon ton d'employer le français. Quant au vieil allemand, « pur et ordinaire, et intelligible pour « tout le monde », comme disait l'historien Aventinus, on l'abandonnait à la multitude illettrée; et lorsqu'on daignait s'en servir, on voulait du moins le relever par un mélange de mots étrangers. La nation se divisait peu à peu en plusieurs fractions, qui vivaient séparées l'une de l'autre et qui se connaissaient à peine. L'université faisait de la science un monopole; elle la confinait comme dans une enceinte sacrée. L'aristocratie se croyait élégante, et n'était que maniérée. Quant à cette bourgeoisie qui avait inspiré la littérature du XVe siècle, et qui avait soutenu la Réforme à ses débuts, elle se sentait méprisée et cessait peu à peu de participer à la vie nationale.

Quelques hommes comprirent le danger qu'il y avait à éparpiller ainsi les forces vives de la nation. Le jurisconsulte Christian Thomasius soutint cette opinion, alors nouvelle, que la première condition d'une vraie culture philosophique et littéraire était un échange d'idées entre toutes les classes et l'emploi d'une langue commune. Il fit publier, en 1687, sur le tableau noir de l'université de Leipzig, un programme de cours en allemand; et il prononça devant ses auditeurs un *Discours sur la manière d'imiter les Français*, qui est plein d'observations judicieuses, et qui fut peut-être une des causes de son bannissement. Il ne faut emprunter aux Français, dit-il, que leurs bonnes qualités. Ce sont, ajoute-t-il, les plus habiles gens du monde, et qui savent mettre de la vie en toutes choses : non seulement ils écrivent presque toujours en français, mais ils traduisent les meilleurs auteurs latins et grecs, et même par occasion des auteurs allemands[1].

L'école piétiste, dont Jacques Spener était le chef, contribua également, dans une certaine mesure, à dépouiller la science de son appareil scolastique. Reprenant l'œuvre des mystiques du XIVe siècle, les piétistes combattaient le dogmatisme au nom du sentiment religieux, et leurs efforts tendaient indirectement à rétablir dans ses droits la langue nationale, seule expression fidèle des mouvements de l'âme.

Rien n'était assurément plus utile que de relever le vieil idiome des *Nibelungen* de l'injuste oubli où il était tombé; mais il fallait lui rendre la fraîcheur, la pureté, la correction, qui conviennent à une langue cultivée. C'est ce qu'entreprirent les sociétés littéraires créées à l'instar des académies italiennes, et qui forment un côté curieux de la vie allemande au XVIIe siècle. La plus ancienne, celle qui resta le modèle des autres, la *Société fructifère*, fut fondée, en 1617, par quelques princes de Weimar et d'Anhalt. Elle eut son siège d'abord à Kœthen, ensuite à Weimar et enfin à Halle. Ses premiers membres furent pris dans l'aristocratie, mais on y admit bientôt un nombre considérable de gens de lettres appartenant à la bourgeoisie. Dans l'intention louable, mais fort chimérique, d'effacer les distinctions du rang, on prenait des noms symboliques. On s'appelait le Discret, le Laborieux, le Nour-

1. *Discours, welcher Gestalt man denen Franzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen soll*, Leipzig, 1687. — Thomasius publia aussi la première revue scientifique en allemand, les *Dialogues mensuels* (*Monatsgespräche*), qui parurent à Leipzig de 1688 à 1690.

rissant, le Mordant, le Savoureux, le Rafraîchissant, ou bien encore, par ironie sans doute, l'Endormant. D'autres noms sont beaucoup plus étranges; quelques-uns sont intraduisibles. Au fond, la noblesse eut toujours la haute main; la présidence ne pouvait appartenir qu'à un prince. L'emblème de la société était un palmier, accompagné de cette devise : « Tout avec fruit » (*Alles mit Nutzen*). Le but était « de conserver et de pratiquer la langue « mère, dans la conversation, dans la littérature et dans la poésie, « de lui garder son caractère propre, de la préserver de tout « mélange, de la maintenir dans sa beauté et dans sa pureté pri- « mitives ». Les séances étaient parfois consacrées à des cérémonies puériles, mais souvent aussi à d'utiles délibérations. La société approuva, par exemple, les travaux de Schottel sur la grammaire et la versification. Le traité d'orthographe de Gueinz fut écrit sous son inspiration[1]. Prenant son point d'appui en Saxe, elle étendit son influence sur toutes les contrées du Centre et du Nord. Après la mort de son dernier protecteur, Auguste de Saxe, en 1680, elle s'éteignit peu à peu, non sans laisser quelques souvenirs dans cette ville de Weimar qui fut son siège principal et dont elle sembla préparer de loin les glorieuses destinées[2].

D'autres pays allemands voulurent avoir leurs académies; mais aucune n'atteignit le même degré de célébrité et d'importance. La *Société du Pin*[3] ne s'étendit guère au delà des murs de Strasbourg. L'*Ordre des Cygnes de l'Elbe*, dans le Holstein[4], ne survécut pas à son fondateur, Jean Rist, mort en 1667. Par contre, la *Société germanophile* de Hambourg[5] dura près d'un demi-siècle, grâce à l'activité de Philippe de Zesen, qui joignait à un talent poétique assez remarquable l'ardeur d'un chef d'école et d'un réformateur du langage. Fondée « le premier jour du mois des roses », c'est-à-dire le 1[er] mai de l'année 1643, elle se ramifia en plusieurs

1. Justus Georg Schottelius, *Teutsche Sprachkunst*, Brunswick, 1651; *Teutsche Vers- oder Reimkunst*, Francfort-sur-le-Mein, 1656; *Ausführliche Arbeit von der deutschen Haubtsprache*, Brunswick, 1663. — Christian Gueinz, *Deutsche Rechtschreibung*, Halle, 1645.

2. L'histoire de la Société fructifère (*Fruchtbringende Gesellschaft*) ou de l'Ordre du Palmier (*Palmenorden*), comme elle s'appelait aussi, fut écrite par un de ses membres, George Neumark, dont l'ouvrage, *Der Neu-Sprossende Teutsche Palmbaum*, fut imprimé à Nuremberg, en 1668. Gœdeke a pris la peine de relever les noms et les épithètes honorifiques de tous les membres de la société. (*Grundriss* 2e éd.; 3e vol., Dresde, 1887; p. 6.)

3. *Die Tannengesellschaft*.

4. *Der Elbschwanenorden*.

5. *Die Deutschgesinnte Genossenschaft*.

confréries, qui adoptèrent comme signes distinctifs le Lys, la Rue et la Giroflée. Le rameau principal garda l'emblème de la Rose. Mais la plus originale, sinon la plus utile de ces académies fut celle des *Bergers de la Pegnitz*, ainsi nommée de la petite rivière qui arrose Nuremberg. Elle portait dans ses armoiries la flûte de Pan, à laquelle on ajouta plus tard une grenadille. Son premier président fut le poète Harsdœrffer. Les sociétaires prenaient des noms empruntés à la pastorale grecque. Dans un bosquet disposé aux environs de la ville, chacun pouvait se construire une cabane. Il sembla qu'on voulût réaliser l'*Arcadie* de Sidney : ce livre venait d'être traduit en allemand. Nuremberg, la patrie des maîtres chanteurs, s'est montré de tout temps favorable aux associations littéraires. Les Bergers de la Pegnitz continuent de se réunir jusqu'à nos jours, mais ils ne prétendent plus gouverner la littérature[1].

L'Académie champêtre de Nuremberg marque décidément le déclin de ce genre d'institutions. Les projets sérieux, chimériques ou non, étaient oubliés; on s'en tenait à des jeux bizarres. Il semble, en général, que l'importance des associations littéraires du XVIIe siècle ait été exagérée par quelques historiens. Elles créèrent un lien entre la noblesse et les gens de lettres : ce fut peut-être la partie la plus utile de leur œuvre. Mais, dans la réforme du langage, elles procédèrent sans principes. Ni Harsdœrffer, ni Philippe de Zesen, ni aucun de leurs plus zélés collègues, ne semblaient se douter que le développement des langues est soumis à des lois. Dans la proscription générale dont ils frappaient les mots d'origine étrangère, ils comprenaient ceux que l'usage avait sanctionnés et déjà même transformés. Lorsqu'ils créaient à leur tour, pour remplir les vides qu'ils faisaient, ils ne tenaient aucun compte des analogies naturelles. Ils croyaient qu'il suffisait, pour rendre une expression viable, d'en chercher les éléments dans le fonds authentique et pur du langage national. Ils firent des composés qui n'étaient souvent que des métaphores grotesques ou des barbarismes. Ils négligeaient, en un mot, de faire entrer dans leurs combinaisons le seul facteur qui aurait pu en assurer le succès, l'usage populaire[2].

1. L'histoire de la Société (*Gesellschaft der Pegnitzschäfer*), du moins dans le premier siècle de son existence, a été racontée par Jean Herdegen, appelé *Amarantes* (Nuremberg, 1744).

2. **A consulter.** — O. Schulz, *Die Sprachgesellschaften des XVII. Jahrhunderts*, Berlin, 1824. — F. W. Barthold, *Die Fruchtbringende Gesellschaft*, Berlin, 1848.

CHAPITRE II

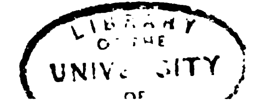
LA PREMIÈRE ÉCOLE DE SILÉSIE

Prospérité relative de la Silésie; formation d'une école littéraire. — 1. Martin Opitz; ses voyages; ses modèles; ses idées sur la poésie; sa méthode de composition. — 2. Paul Fleming; son originalité. — 3. Poètes secondaires : André Tscherning, Philippe de Zesen, Harsdœrffer, Sigismond de Birken, Jean Rist. Le groupe de Kœnigsberg. — 4. André Gryphius; ses tragédies classiques; ses comédies; ses poésies lyriques.

Une sorte de réveil, sinon une vraie renaissance, se manifesta dans une province éloignée, l'une des plus riches de l'Allemagne, mais qui avait peu contribué jusqu'alors au mouvement littéraire. La Silésie était, parmi les États de l'Autriche, l'un de ceux qui avaient le moins souffert de la guerre. Beaucoup de seigneurs de la cour de Vienne y avaient leurs domaines. Les institutions communales, qui remontaient au XIIIe siècle, les écoles fondées par la Réforme, avaient survécu aux troubles civils. Une aisance et une tranquillité relatives avaient développé chez les habitants l'amour des arts; Mélanchthon leur attribuait une aptitude spéciale pour la poésie et pour l'éloquence. Ces causes réunies firent de la Silésie le point de départ de la littérature nouvelle. La vie reprenait par l'extrémité, en attendant qu'elle refluât vers le centre.

1. — OPITZ.

Le chef de l'école, Martin Opitz, né à Bunzlau le 23 décembre 1597, se fit d'abord connaître par un recueil de poésies latines, qu'il écrivit au cours de ses études à Breslau et à Beu-



then[1]. C'était un étrange début pour un réformateur de la littérature allemande. Déjà cependant il nourrissait d'autres ambitions que celles d'un bon latiniste; car il publia presque aussitôt son traité intitulé *Aristarque, ou du mépris de la langue allemande*, où il conviait ses contemporains à une lutte avec l'antiquité, en leur montrant que l'allemand avait toutes les qualités d'une langue littéraire[2]. Après une année passée à l'université de Francfort-sur-l'Oder, il voyagea. A Heidelberg et à Strasbourg, il se trouva pour la première fois en contact presque immédiat avec la littérature française. La guerre l'ayant éloigné du Palatinat, il visita la Hollande, où il connut Daniel Heinsius, un autre imitateur de la France, et dont la poésie fut, dit-il, la mère de la sienne. De retour dans son pays natal, en 1621, il passa par divers emplois de cour. Le duc de Liegnitz lui confia une mission à Vienne, où il reçut de l'empereur Ferdinand II le titre de poète lauréat. Il fut même anobli, et prit le nom de Boberfeld, de la petite rivière, la Bober, qui arrose Bunzlau. Il fut membre de la Société fructifère, sous le pseudonyme du *Couronné*. Un de ses derniers voyages, qu'il fit pour le compte du burgrave de Dohna, et peut-être avec une mission diplomatique de la cour de Vienne, le conduisit à Paris, où il fut

1. *Strenarum libellus*, Gœrlitz, 1616. — Un des protecteurs d'Opitz lui prédisait dès lors la double gloire du critique et du poète; car, au revers du titre, on lit ce distique :

« Musa, Minerva, Crisis, sibi te legere ministrum :
« Fungare officio fac bene, Phœbus eris. »

Éditions et ouvrages à consulter. — La première édition des œuvres d'Opitz fut faite par Zincgref, à Strasbourg, en 1624 (*Auserlesene Gedichte Deutscher Poeten*; réimprimé par W. Braune, Halle, 1879). On y joignit les œuvres de trois écrivains qu'Opitz pouvait considérer comme ses précurseurs, et qui l'avaient devancé dans l'application de certaines réformes : c'étaient Paul Schede dit Melissus, Pierre Denaisius et Rodolphe Weckherlin. On y ajouta aussi un grand nombre de poésies médiocres dues à des disciples et à Zincgref lui-même. Le but de la publication était, selon la préface, « d'un côté, de prouver aux étrangers qu'ils se trompaient, s'ils s'imaginaient avoir tiré derrière eux l'échelle qui leur avait servi à monter au Parnasse, et, de l'autre, de montrer aux Allemands ce qu'ils étaient capables de faire dans leur langue, pour peu qu'ils le voulussent. » — Deux éditions furent publiées par Opitz lui-même, et huit autres suivirent dans le courant du XVIIe siècle. La plus complète de toutes est celle de Breslau : 3 vol., 1690. — Voir : Strehlke, *Martin Opitz von Boberfeld*, Leipzig, 1856. — Sur l'ensemble de la période, consulter : Palm, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Litteratur des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Breslau, 1877; et K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance*, Berlin, 1886. — Un choix des poésies d'Opitz a été publié par Tittmann, avec une introduction (Leipzig, 1869), et par Œsterley (dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner).

2. *Aristarchus, sive de contemtu linguæ teutonicæ*, Beuthen, 1617.

lié avec le jurisconsulte Hugo Grotius et avec De Thou, le fils de l'historien. Après la mort de Dohna, il entra au service du roi Ladislas de Pologne. Il n'avait que quarante-deux ans, lorsqu'il mourut, victime de la peste, à Dantzig, le 20 août 1639.

Opitz a été appelé le Malherbe allemand. Au fond, il est inférieur à Malherbe, et pour l'invention et pour le style, et son influence fut beaucoup moins durable. S'il fallait chercher pour lui un terme de comparaison dans la littérature française, le nom de Ronsard se présenterait le plus naturellement. Hugo Grotius lui prédit, dans une poésie latine, qu'il sera pour l'Allemagne ce que Pétrarque a été pour l'Italie, Ronsard pour la France, Van der Does pour la Hollande[1]. Si Opitz avait pu exprimer sa pensée secrète, c'est sans doute à Ronsard qu'il se serait égalé. Sa première admiration fut pour la Pléiade française du XVIe siècle. Lorsqu'il arriva à Paris, en 1630, Malherbe venait de mourir, mais son autorité était plus grande qu'elle n'avait jamais été de son vivant. Opitz put constater que la Pléiade pâlissait devant l'astre nouveau. Dans une épître en vers à son ami Zincgref, il parle du changement qui s'est opéré dans l'esprit du public parisien, avec un étonnement qui ne paraît pas exempt de regret, et presque sur le ton d'un homme qui renonce avec peine à une illusion. « Ronsard, » dit-il, « n'est plus appelé un poète, Du Bellay « est traité à l'égal d'un mendiant, Du Bartas passe pour obscur, « Marot ne parle plus le vrai français, Jodelle et Baïf ne sont plus « conformes à la mode actuelle. » Peut-être, à la vue de ces gloires éphémères, craignait-il pour lui-même un retour semblable de l'opinion; car il ajoute : « Il ne suffit pas ici de forger des phrases, « de rimer des pensées au hasard, et d'être le bourreau des mots[2]. »

L'exposition la plus complète du système d'Opitz se trouve dans

1. « Petrarchæ quantum serior Italia,
« Quantum florilegis Ronsardi Gallia Musis,
« Vel mea Dousæis patria carminibus :
« Tantum Teutonici debet tibi nominis, et quod
« Nunc viget, et quantum sæcla futura dabunt. »

2. « Es ist hier nicht genug, die arme Rede zwingen,
« Die Sinne über Hals und Kopf in Reime bringen,
« Der Wörter Henker sein....
« Hier sah ichs zu Pariss, da Ronsard nicht Poete
« Mehr heisset, wie vorher, da Bellay betteln geht,
« Da Bartas unklar ist, da Marot nicht versteht
« Was recht französisch sei, da Jodel, da Baïf
« Nicht also reine sind, wie jetzt der neue Grieff
« Und Hofemuster will. »

son *Livre de la Poésie allemande*, où l'on peut suivre aussi, à l'aide des citations et des emprunts, la filiation naturelle de son esprit [1]. Ce n'était qu'une esquisse, car il l'écrivit en cinq jours. Mais il pratiquait depuis des années les règles qu'il prescrivait, et il donnait à la fois les fruits de ses lectures et de son expérience. Dans la préface, il désigne comme ses prédécesseurs Aristote et Horace parmi les anciens, Vida et Scaliger parmi les modernes. Mais son vrai maître, celui dont il invoque constamment l'autorité et l'exemple, c'est Ronsard. Il explique d'abord l'origine divine de la poésie, et, pour répondre à ceux de ses contemporains qui traitaient les poètes de gens inutiles et même dangereux, il montre les sages des anciens temps, les Linus, les Orphée, Homère même et Hésiode, entourant la vérité de « fables « plaisantes et colorées », pour la faire accepter des hommes. Il développe le mot de Ronsard : « La poésie n'était au premier âge « qu'une théologie allégorique [2]. » Il rappelle aux Allemands qu'ils ont eu autrefois des bardes pour chanter leurs hauts faits. Les chants des bardes sont oubliés, aussi bien que les poèmes de la chevalerie; mais il reste l'antiquité grecque et latine, où les Italiens et les Français ont puisé d'abord, où les nations moins heureuses doivent se rafraîchir à leur tour. « Ce serait peine « perdue, si quelqu'un s'essayait à la poésie allemande avant de « s'être bien pénétré des auteurs grecs et latins, lors même que la « nature l'eût fait poète : toutes les règles nécessaires à la poésie « n'auraient aucune prise sur lui [3]. » On voit ce que Martin Opitz, à l'exemple de Ronsard, exige du poète : c'est d'abord l'inspiration, ensuite la connaissance des règles, mais surtout l'étude persévérante des anciens. Pour la langue, il veut qu'on s'en tienne au haut-allemand, tel qu'il a été fixé par Luther; et, sous ce rapport, Opitz fit, en effet, pour la poésie ce que Luther avait fait pour la prose. Le haut-allemand fut désormais la langue poétique de l'Al-

1. *Martini Opitii Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau, 1624. — Édition moderne de W. Braune, Halle, 1876.

2. Ronsard, *Abrégé de l'art poétique françoys*, 1565. — « Die Poeterey ist « anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie, und unterricht « von Göttlichen sachen » (chapitre II).

3. « Und halte ich es für eine verlorene arbeit, im fall sich jemand an unsere « deutsche Poeterey machen wolte, der, nebenst dem das er ein Poete von natur « sein muss, in den griechischen und lateinischen büchern nicht wol durchtrieben « ist, und von jhnen den rechten grieff erlernet hat; das auch alle die lehren, « welche sonsten zuo der Poesie erfodert werden, bey jhm nichts verfangen « können » chapitre IV).

lemagne. Parmi les qualités du style, Opitz considère la pureté et la clarté comme les premières. Il conseille d'y ajouter l'élégance et la noblesse, qu'on atteindra surtout par de belles épithètes. Il recommande les mots composés, « qui, employés avec mesure, donnent une grâce singulière au discours ». Et, pour donner un exemple, il traduit littéralement un passage de Ronsard, où l'Aquilon est appelé *le chasse-nue*, *l'ébranle-rocher*, *l'irrite-mer* [1]. Il veut enfin que le vers soit scrupuleusement exact. Opitz est partisan de l'alexandrin, et c'est peut-être le seul point où il se sépare de Ronsard. Celui-ci, en effet, après avoir d'abord préconisé l'alexandrin, le trouva plus tard trop voisin de la prose [2]. Opitz adopta ce vers comme particulièrement conforme à la langue allemande, qui a une allure moins brève, dit-il, que la française. Ce fut l'héritage le plus lourd qu'il transmit à ses successeurs. Il avouait, du reste, que c'était une forme difficile à manier. Mais les poètes qui n'étaient pas assez sûrs d'eux-mêmes n'avaient-ils pas la ressource de l'imitation, de la traduction même? C'est le dernier conseil qu'il donne : qu'on emprunte sans scrupule aux écrivains étrangers; on enrichira ainsi la langue nationale, et l'on ne fera que suivre l'exemple des Français, des Italiens et des Latins eux-mêmes.

Opitz n'avait pas d'autre méthode. Il s'est essayé dans les genres les plus divers. Ses œuvres comprennent des odes, des sonnets, des épigrammes, des pastorales, des poèmes idylliques et moraux, surtout des poésies de circonstance. Dans chaque genre, on connaît ses maîtres et ses modèles. Il s'est toujours élevé, par degrés, de la traduction à une imitation plus ou moins libre, sans atteindre à une vraie originalité. Le recueil de ses pièces lyriques ressemble presque à une anthologie des poètes anciens et modernes. Le génie n'a ordinairement qu'une forme, qui est la sienne; mais l'imitateur, pour peu qu'il soit habile, s'adapte

1. « Als wenn ich die nacht oder die Music eine arbeittrösterinn, eine kummerwenderinn, die Bellona mit einem dreyfachen worte kriegs-blut-dürstig, und so fortan nenne : item den Nortwind einen wolckentreiber, einen felssenstürmer und meerauffreitzer : wie jhn Ronsardt (denn die Frantzosen nechst den Griechen hierinnen meister sindt) im 202. Sonnet seines andern buches der Buhlersachen heisset :

« Fier Aquilon, horreur de la Scythie,
« Le chasse-nue, et l'esbranle-rocher,
« L'irrite-mer. » (Chapitre VI.)

2. Dans la préface de la *Franciade*.

à toutes les formes : il est universel, parce qu'il n'est jamais lui-même. Opitz, ayant traduit les *Troyennes* de Sénèque, composa lui-même une tragédie sur Judith, et, pendant son travail, comme pour avoir un appui constant sous la main, il traduisit encore l'*Antigone* de Sophocle. Dans ses poèmes champêtres, il essaya de prendre une certaine indépendance, en s'inspirant des souvenirs de son pays natal; mais ses descriptions devinrent fastidieuses, à force d'être détaillées. Une éruption du Vésuve ayant eu lieu en 1633, il voulut chanter ce phénomène; mais il prit d'abord des renseignements si exacts, et il en profita si bien, qu'il fut obligé de joindre un commentaire à son poème. Ce poème n'en fut que plus admiré. Les qualités d'Opitz, la clarté et la netteté du style, frappaient par leur nouveauté, et ses défauts répondaient aux préjugés du temps : c'est ce qui explique son succès. Au reste, son érudition classique et ses relations à l'étranger lui donnaient de la considération. Opitz n'est pas un de ces hommes qui renouvellent le fonds moral et intellectuel d'une nation; mais il créa un public, et il fit honorer les gens de lettres : c'est le grand service qu'il rendit à la littérature.

2. — FLEMING.

Parmi toutes les voix qui s'élevèrent, à la mort d'Opitz, pour lui prédire l'immortalité, on remarqua celle d'un jeune poète qui voyageait alors aux confins de l'Europe et de l'Asie : c'était Paul Fleming. « Toi aussi, » disait-il dans un sonnet, « tu vas « prendre ta place aux Champs-Élysées, toi le Pindare, l'Homère « et le Virgile de notre temps. Tu te mêleras au groupe de ces « grands hommes, dont le génie a passé dans le tien. » La postérité n'a pas ratifié les éloges de Fleming; elle n'y a vu que le témoignage d'une reconnaissance d'autant plus touchante que le disciple, s'il avait vécu, aurait sans doute éclipsé la gloire du maître.

Tout en se rattachant à l'école de Silésie, Fleming appartient par sa naissance à cette partie montagneuse de la Saxe qu'on appelle le Vogtland. Fils d'un pasteur protestant, il reçut sa première instruction dans la maison de son père. Il se rendit ensuite à l'université de Leipzig, pour étudier la médecine. Unir, comme il dit, l'art du chant à celui de la guérison, fut dès lors le but

de sa vie. Ses vers latins et allemands lui valurent, tout jeune, la couronne poétique : récompense rare autrefois, mais qui se prodiguait depuis l'institution des académies. En 1633, la ville de Leipzig fut pillée par les troupes impériales, et la peste s'y déclara. Fleming, avec quelques amis, se réfugia dans le Nord. Il se fit adjoindre à une ambassade que le duc de Holstein envoyait en Russie et en Perse pour y nouer des relations commerciales. Il eut pour compagnon de voyage le savant Olearius, qui a fait un récit piquant de leurs aventures [1]. La mission échoua, par l'inhabileté et la mauvaise foi du chef, et les voyageurs revinrent à travers mille dangers. Fleming mourut peu après, en 1640, à l'âge de trente et un ans, au moment où il allait se marier avec la fille d'un négociant de Revel; et ses poésies, dispersées entre les mains de ses amis, furent recueillies par les soins d'Olearius et du père de sa fiancée [2].

Enlevé en pleine maturité, Fleming ne put donner la vraie mesure de son talent. Les négligences et les obscurités qui déparent ses écrits auraient sans doute disparu, s'il avait pu y mettre la dernière main. Mais ce fut du moins un bonheur pour lui, dans sa courte carrière, d'avoir été soustrait aux influences qui auraient pu nuire à son originalité. Il fut d'abord complètement sous la dépendance d'Opitz. Il tremblait, dans sa jeunesse, à l'idée qu'un de ses essais passerait sous l'œil du maître, et il se montra fier d'un éloge banal qu'il reçut de lui [3]. Dans la préface d'un recueil de psaumes, sa première et presque unique publication, il exprime l'espoir que le lecteur lui pardonnera ses fautes, « sachant bien qu'il n'a pas devant lui le prince des poètes, mais « le dernier de ses disciples [4] ». Néanmoins le disciple avait déjà

1. La relation de voyage d'Olearius, publiée d'abord à Schleswig en 1647, fut plusieurs fois réimprimée au XVII[e] siècle, et traduite en anglais et en hollandais. Elle se lit encore aujourd'hui avec intérêt. On y trouve un grand nombre de poésies de Fleming. Olearius eut le premier l'idée de faire connaître en Allemagne les littératures de l'Orient. Il traduisit le *Gulistan* de Saadi, auquel il joignit comme appendices des fables de Lokman et un recueil de proverbes arabes.

2. *Paul Flemings Teutsche Poemata*, Lubeck, 1642. — Édition moderne de Lappenberg : *Paul Flemings Deutsche Gedichte*, Stuttgard, 1865. — Choix, par Tittmann (Leipzig, 1880), et par Œsterley (collection Kürschner).

3. Fleming ayant pris pour devise *Festina lente*, Opitz lui adressa ce distique :

« Nil video quo te tardum credamus, amice :
« Qui te non sequitur, lentior ille mihi est. »

4. Leipzig, 1631. — Fleming publia encore, l'année suivante, une suite de poésies sur la Passion du Sauveur.

une manière à lui, dans laquelle il ne fit que se fortifier plus tard. La phrase de Fleming est moins nette et moins unie que celle d'Opitz; mais elle est plus nourrie; elle a moins de vides. Le vers, chez lui, est plein et sonore. Dans l'alexandrin, cette forme réputée difficile et qui était la pierre de touche d'un poète silésien, il semble rechercher l'enjambement, qu'Opitz évitait avec soin. Le premier en Allemagne, il sut faire des sonnets sans dureté. Il imita plutôt les Italiens que les Français; il leur emprunta le goût des *concetti* et une certaine enflure de style qui ne dépare pas sa poésie, naturellement effervescente et jeune. Mais le besoin de traduire les impressions multiples de sa vie lui donna de bonne heure une originalité qui manque aux autres poètes de l'école. Il n'attend pas qu'une lecture échauffe sa verve; il trouve en lui-même et dans le spectacle du monde une matière suffisante pour ses chants. Un grand nombre de ses poésies sont composées pendant son voyage. L'idée de cette alliance offerte par un prince allemand à des contrées inconnues exalte son imagination. Il a des touches brillantes pour peindre les scènes variées d'un climat nouveau; mais il est, en général, sobre de descriptions. Ses meilleures pages lui sont inspirées par le souvenir des lieux qu'il a quittés. Un jour, il écrit du fond de la Circassie :

Que ne puis-je encore une fois me rafraîchir — à tes ondes fortunées, ô beau fleuve de la Mulda, — qui coules si paisible à l'ombre des collines buissonneuses, — là où mon village de Hartenstein m'offrit le premier baiser! — Quoique je ne fusse qu'un enfant lorsque le sort m'arracha — de ton sein caressant, je me souviens encore — des jours où je m'ébattais joyeusement dans tes flots; — et bien souvent mes rêves me reportent sur ton rivage. — Ce serait un soulagement pour moi, peut-être une gloire pour toi-même, — si je pouvais, d'après les règles de l'art qui embellit toute chose, — faire entendre un chant nouveau; non point en l'honneur de Mars, — devant qui, Dieu merci, tu as cessé de trembler; — mais un chant calme et reposé, paisible et doux, — comme notre Virgile les répète sur les rives de la Bober; — un chant où il y eût un peu de ciel, un certain goût — de la divinité, et qui fut capable de ranimer les cœurs[1]...

1. « Ach! dass ich mich einmal doch wieder solt' erfrischen
« An deiner reichen Lust, du edler Mulden-Fluss,
« Der du so sanfte gehst in bergichten Gepüschen,
« Da, da mein Hartenstein mir bot den ersten Kuss.
« Wie jung, wie klein ich auch ward jener Zeit genommen
« Aus deiner süssen Schoss, so fällt mirs doch noch ein,
« Wie oft ich lustig hab' in deiner Flut geschwommen;

N'en déplaise à Fleming, la voix du poète de Boberfeld n'ouvrait pas tant d'échappées vers le ciel. Ce n'est pas Opitz non plus qui aurait adressé à ses compatriotes cette mâle réprimande :

Enfin la menace s'accomplit, et l'on tombe sur nous — sans pitié. Où est notre courage, — notre cœur d'airain, notre sang guerrier? — Nos vaines fanfaronnades ne feront pas tomber un seul Hongrois.

Nos panaches et nos galons, nos enseignes dorées, — n'effrayent pas le Croate. Nous avons belle apparence : — je parle de l'apparence qui ne sert à rien pour le combat. — O nous, les plus lâches guerriers que le soleil éclaire!

Pourquoi tant nous agiter, et produire nos armures — qui pèsent à nos corps amollis? — Les casques des pères sont trop grands pour les fils.

Notre épée est notre honte. Aucun de nos hommes n'est un homme. — Nous sommes des *forts sur la mine*, et c'en est fait de nous. — Nous ne sommes plus Germains que de nom : je le dis à ma propre honte[1].

Il faut remonter jusqu'à Walter de la Vogelweide pour trouver une telle énergie de pensée et de style. Paul Fleming était peut-être le seul écrivain de son temps qui fût capable de rendre à la poésie allemande une partie de l'éclat qu'elle avait eu au XIIIe siècle. Malheureusement, il n'eut presque aucune influence. Son génie ne fut pas reconnu de ses contemporains; c'est à peine

« Mir träumet ofte noch, als solt' ich um dich sein.
« Itzt wolt' ich mir erst Lust und dir Ergötzung schaffen,
« Indem ich nach der Kunst, die mich und dich erhebt,
« Ein unerhörtes Lied, nicht von Gradivus Waffen,
« Für dem du nun, Gott lob, itzund hast ausgebebt,
« Ein Lied von stiller Ruh' und sanftem Leben spielte,
« Wie unser Maro itzt bey seinem Bober thut,
« Ein Lied, das Himmel hätt' und etwas solches fühlte,
« Das nach der Gottheit schmeck' und rege Muth und Blut... »

1. « Itzt fällt man ins Confect, in unsre vollen Schalen,
« Wie man uns längst gedräut. Wo ist nun unser Muth?
« Der ausgestählte Sinn? das kriegerische Blut?
« Es fällt kein Unger nicht von unserm eiteln pralen.

« Kein Pusch, kein Schützen-Rock, kein buntes Fahnenmalen
« Schreckt den Krabaten ab. Das ansehn ist sehr gut,
« Das ansehn mein' ch nur, das nichts zum schlagen thut,
« Wir feigsten Krieger wir, die Phöbus kan bestrahlen.

« Was ängsten wir uns doch und legen Rüstung an,
« Die doch der weiche Leib nicht um sich leiden kan?
« Des grossen Vaters Helm ist viel zu weit dem Sohne!

« Der Degen schändet ihn! Wir Männer ohne Mann,
« Wir starcken auf den Schein, so ist's um uns gethan,
« Uns Nahmens-Deutsche nur! Ich sag's auch mir zum Hohne. »

si on osait le mettre à côté d'Opitz. On avait pris l'habitude de ne juger une œuvre poétique que d'après une certaine perfection extérieure et pour ainsi dire mathématique. On pardonnait plutôt une pensée faible ou un sentiment faux qu'une syllabe mal cadencée. Ce n'est que vers la fin du siècle qu'un historien de la littérature, Daniel Morhof, s'éleva contre l'opinion reçue. Après avoir payé son tribut d'hommages à Opitz, il continuait : « Je crois que la poésie allemande s'est élevée encore plus haut « avec Fleming. En vérité, je trouve en lui un esprit incompa- « rable, qui tire sa force de lui-même, plutôt que de l'imitation « étrangère. C'est lui que nous pourrions opposer aux Italiens et « aux Français; et si quelqu'un était fait pour écrire chez nous « un long poème, comme celui du Tasse ou de l'Arioste, c'était « Fleming plutôt que tout autre[1]. »

3. — POÈTES SECONDAIRES.

Aux yeux des contemporains, l'école silésienne se complétait par quelques disciples qui, tout près du maître, travaillaient sous sa direction, et par quelques ramifications lointaines. Zincgref, après avoir publié les œuvres d'Opitz, s'essayait lui-même à composer des chansons et des sonnets. André Tscherning continuait la tradition de l'école en s'exerçant dans les mètres antiques. Comme il était né à Bunzlau, on pensait que la Muse lui avait souri; mais le « second Opitz » était encore moins poète que le premier. Buchner enseignait la théorie à l'université de Wittemberg et suscitait un petit mouvement poétique chez quelques-uns de ses auditeurs[2]. Au loin, les sociétés littéraires appliquaient les idées d'Opitz; et quand par hasard elles s'en écartaient, ce n'était point pour les corriger. Philippe de Zesen, à Hambourg, gâtait un beau talent par des bizarreries de langage. A Nuremberg, Harsdœrffer et Sigismond de Birken et leurs disciples cherchaient l'harmonie imitative, ou se livraient à des jeux plus puérils encore. On en était venu, chez les Bergers de la Pegnitz, jusqu'à

1. *Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie*, Kiel, 1682. C'est le premier essai d'une histoire générale de la littérature allemande.

2. Ses cours ont été publiés après sa mort (*Poeterey*, Wittemberg, 1665). Schoch, Schirmer, Lund, furent ses élèves. Le dernier ne manque pas d'une certaine originalité dans ses poésies lyriques.

construire des strophes qui imitaient par leur coupe extérieure la forme des objets que l'on décrivait. A une autre extrémité de l'Allemagne, dans le Holstein, Jean Rist se distinguait par une fécondité ou, pour mieux dire, par une superfluité prodigieuse ; il avait le don spécial du vers correct et vide ; on l'appelait le « Cygne cimmérien » ou « l'Apollon du Nord ». Plus modestes et plus sérieux, quelques poètes, tout en se rattachant à Opitz, formaient un groupe à part à Kœnigsberg. Les meilleurs d'entre eux sont Henri Albert et Simon Dach. Le premier, musicien distingué, a rendu un vrai service à la littérature en publiant un recueil de poésies de divers auteurs, dont il composa les mélodies. Il a laissé dans la liturgie un beau cantique :

Dieu du ciel et de la terre, — Père, Fils et Saint-Esprit, — qui fais paraître le jour et la nuit, — et qui commandes aux astres de luire; — toi dont la main puissante soutient — le monde avec tout ce qu'il renferme...[1]

4. — GRYPHIUS.

Un seul poète de l'école était jugé presque l'égal d'Opitz : c'est André Gryphius. On croyait avoir trouvé en lui ce rare génie de la poésie dramatique qu'on enviait aux nations voisines. Mais Gryphius n'était ni un Shakespeare ni un Corneille, et, lors même qu'il l'eût été, il aurait pu créer tout au plus une sorte de drame savant, sans influence profonde. La poésie lyrique et descriptive s'inspire d'elle-même, se suffit à elle-même; son heure est toujours venue. Mais le théâtre dépend de mille conditions extérieures. Corneille et Shakespeare doivent une partie de leur succès à leurs prédécesseurs et à leur public même. Ce qui manquait surtout à l'Allemagne du XVII[e] siècle, c'était une tradition sur laquelle pût se fonder un théâtre à la fois littéraire et national.

1. « Gott des Himmels und der Erden,
« Vater, Sohn und Heilger Geist,
« Der es Tag und Nacht lässt werden,
« Sonn' und Mond uns scheinen heist,
« Dessen starcke Hand die Welt,
« Und was drinnen ist, erhält... »

Arien oder Melodeyen, Kœnigsberg, 1638-1650. — Édition moderne de L. H. Fischer *Gedichte des Königsberger Dichterkreises*, Halle, 1883. — Simon Dach a survécu grâce à une chanson en dialecte bas-allemand, *Annette de Tharau*.

Au reste, Gryphius était fait, par les qualités de son esprit, pour occuper une des premières places dans une école poétique à laquelle toutes les sources d'inspiration étaient ouvertes, excepté la seule féconde, le sentiment national. Il était encore plus érudit que poète. Il parlait plusieurs langues modernes; l'antiquité lui était familière; il apprit même l'hébreu, le syriaque et le chaldéen. Les malheurs de sa vie, en l'arrachant de bonne heure au sol natal, servirent encore à étendre son horizon. Né à Glogau en Silésie, le 2 octobre 1616, fils d'un pasteur, il perdit son père dès l'âge de cinq ans. Sa mère se remaria, mourut peu d'années après, et son beau-père, qui était également pasteur, s'occupa de son instruction. Il suivit les écoles de Glogau, de Gœrlitz, de Fraustadt, et enfin de Dantzig, où se trouvait alors Opitz, le maître incontesté, qui encouragea, dit-on, ses premiers essais. Il débuta, vers 1635, par un drame sur le roi des Juifs Hérode, aujourd'hui perdu, et par un recueil lyrique intitulé *le Parnasse renouvelé*[1]. L'attention se porta sur lui. Le comte de Schœnborn, dont il éleva les enfants, le prit en amitié, le nomma poète lauréat et l'anoblit. Dans un temps où l'on imitait par principe, l'éducation d'un poète ne se complétait que par des voyages. Après la mort de Schœnborn, Gryphius voyagea, moins pour voir et observer que pour étudier les modèles de près. Il se tourna d'abord, comme l'avait fait Opitz, vers les Hollandais. Il passa cinq années à Leyde, de 1638 à 1643, se fit attacher à la grande université de cette ville, et enseigna successivement, disent les contemporains, la logique, la métaphysique, la géographie, l'histoire, les antiquités romaines, l'astronomie, l'optique, l'anatomie, même la physiognomonie et la chiromancie, deux études favorites dont on retrouve la trace dans ses ouvrages. Il entra en relations avec Heinsius, apprit à connaître le théâtre de Vondel, et publia deux livres de sonnets chez Elzevir[2]. Un de ses cours à l'université fut annoncé comme *collegium tragicum* : il étudiait l'art pour lequel il réservait les forces de son âge mûr, mais qu'il ne pratiquait encore que timidement. Une traduction des *Gibéonites* de Vondel, qu'il fit à Leyde, s'est retrouvée dans ses papiers. Après avoir quitté cette ville, il visita l'Angleterre, la France, l'Italie, et passa encore une fois par la Hollande avant de

1. *Erneuerter Parnassus*, Dantzig, 1635.
2. *Son- undt Feyrtags-Sonnete*, Leyde, 1639. — Édition moderne de H. Welti Halle, 1883.

retourner en Allemagne. Il fut nommé ensuite syndic de sa ville natale, et c'est à Glogau qu'il termina ses principaux ouvrages. Il mourut en 1664; il avait été reçu peu de temps auparavant dans l'Académie fructifère, sous le nom de l' « Immortel ».

La vie des poètes silésiens est le meilleur commentaire de leurs écrits. On remarque partout, chez eux, cette curiosité inquiète, préoccupée avant tout de ce qui se passe hors de l'Allemagne. Gryphius avait vu les théâtres d'Amsterdam, de Londres, de Paris. Entre les divers systèmes qui s'offraient à lui, il n'hésita pas : il se prononça pour la régularité française. Il observe minutieusement la règle des trois unités. Il a même soin d'indiquer l'heure où l'action commence et l'heure où elle finit; il ne veut pas qu'on puisse le trouver en défaut sur ce point. Mais, au fond, tout se réduit chez lui à un procédé mécanique. Sans tenir compte des nécessités du sujet, il taille extérieurement sa pièce, pour la faire entrer dans le moule convenu. Dans celle de ses tragédies qui passe pour la meilleure, *Cardénio et Célinde*, tout le premier acte est consacré au récit d'événements qui précèdent l'action[1].

Après avoir pris les trois unités aux Français et aux Hollandais, Gryphius emprunta le chœur à la tragédie grecque. Mais le chœur n'est pas, chez lui, un personnage collectif qui a sa place dans l'économie de l'ensemble; il est le plus souvent composé d'êtres allégoriques ou surnaturels. Dans *Catherine de Géorgie*, une tragédie sacrée qui représente le martyre de la reine Catherine, prisonnière du schah de Perse, ce sont les ombres des princes qui ont été égorgés par le schah. Dans *Charles Stuart*, Gryphius faisait preuve d'une certaine hardiesse en mettant au théâtre un événement contemporain; et, pour agrandir le sujet, il évoquait le cortège funèbre des rois d'Angleterre qui avaient péri de mort violente. Mais dans la même pièce figure, par une étrange confusion, le chœur des Sirènes. La tragédie de *Papinien* exalte le courage du jurisconsulte romain qui aima mieux mourir que de se faire l'apologiste d'un meurtre; il est vengé par les Furies, que Thémis fait sortir du sein de la terre. Au fond, rien n'est plus éloigné de la forme classique que les ouvrages dramatiques de Gryphius. Son inexpérience se trahit surtout par la recherche maladroite de l'effet. Il veut frapper, étonner à

1. Le sujet de Cardénio et Célinde a été repris, dans les temps modernes, par Achim d'Arnim et par Immermann.

tout prix. Dans *Catherine de Géorgie*, un prêtre apporte sur la scène la tête sanglante de la martyre. Dans *Papinien*, le corps du héros et celui de son fils sont exposés devant les regards des spectateurs, et servent de thème aux derniers chants du chœur. Le style est souvent déclamatoire : Gryphius annonce déjà, sous ce rapport, la seconde école de Silésie. Ce que son théâtre offre pour nous de plus intéressant, ce sont quelques scènes de mœurs contenues dans ses comédies. *Peter Squenz* est la reproduction libre d'un intermède du *Songe d'une nuit d'été*, que les comédiens anglais avaient rendu populaire en Allemagne [1]. Dans le capitaine *Horribilicribrifax*, le poète ridiculise à la fois les faux braves et les faux savants. On parle toutes les langues dans cette comédie, sans en excepter l'allemand. C'est une peinture, parfois grimaçante, mais toujours expressive, de l'état moral de l'Allemagne au sortir de la guerre de Trente Ans.

Un certain pessimisme règne dans les ouvrages d'André Gryphius. Ce qu'il montre dans ses tragédies, ce n'est pas l'homme luttant contre la destinée, c'est plutôt la vertu qui souffre et qui se résigne. Ses comédies offrent l'image d'une société que le découragement livre aux plus mauvais instincts. Il épanche sa tristesse dans ses poésies lyriques, qui plaisent par la sincérité du ton, malgré la rudesse du style et la pompe des épithètes. Il termine un sonnet, où il peint les ravages de la guerre, par ces mots : « Je n'ai point parlé de ce qui est pire que la mort, « plus cruel que la peste, l'incendie et la famine : beaucoup d'entre « nous se sont laissé ravir jusqu'aux trésors de l'âme. » Dans un autre sonnet, qui a pour titre *Dominus de me cogitat*, il songe aux malheurs de sa vie et à la seule consolation qui lui reste :

Dans ma première fleur, dans les tendres jours de mon printemps, — la mort implacable m'a rendu orphelin. — Je me suis vu entouré d'une nuit de tristesse, et la maladie — a étendu sur moi son pouvoir dévorant. Je languissais dans une peine incessante.

Les soupirs et les gémissements remplissaient mes jours.— Les colonnes sur lesquelles maintes fois je m'appuie — se sont ébranlées, hélas! et ont craqué sur leur base. — Et le chagrin que je porte, je le porte seul.

Mais non, le Dieu fidèle me tend sa main; il a les yeux ouverts sur moi; — son cœur s'embrase pour moi d'une tendresse paternelle. — Ne suis-je pas son enfant, confié à sa garde?

1. D'autres imitations avaient précédé celle de Gryphius. Lui-même nous apprend, dans sa préface, qu'il avait connu une farce sur le même sujet, qui avait été représentée à Altorf en Suisse, et dont l'auteur s'appelait Daniel Schwenter.

Ses miracles éclatent, quand nous sommes à bout; — il montre sa puissance, quand notre force est évanouie. — Il se découvre tout à coup, quand nous croyons qu'il disparait à nos yeux[1].

Le sonnet religieux était devenu, entre les mains des Silésiens, une forme savante du cantique. Mais le cantique proprement dit se continuait soit au sein de l'école, soit à côté d'elle; c'est même le seul genre de poésie dans lequel on puisse reconnaître un développement régulier depuis le XVI[e] jusqu'au XVIII[e] siècle, c'est-à-dire jusqu'au seuil de la période classique[2].

1. « In meiner ersten Blüt, im Frühling zarter Tage
« Hat mich der grimme Tod verwaiset und die Nacht
« Der Traurigkeit umhüllt; mich hat die herbe Macht
« Der Seuchen ausgezehrt. Ich schmacht' in steter Plage,

« Ich theilte meine Zeit in Seufzer, Noth und Klage;
« Die Mittel, die ich oft für feste Pfeiler acht,
« Die haben, leider! all' erzittert und gekracht:
« Ich trage nur allein den Jammer, den ich trage.

« Doch nein! der treue Gott beut mir noch Aug' und Hand
« Sein Hertz ist gegen mir mit Vater-Treu entbrant;
« Er ist's, der jederzeit vor mich, sein Kind, muss sorgen.

« Wenn man kein Mittel find, sieht man sein Wunderwerck;
« Wenn unsre Kraft vergeht, beweist er seine Stärck';
« Man schaut ihn, wenn man meint, er habe sich verborgen. »

2. Gryphius fit un dernier recueil de ses œuvres, un an avant sa mort (*Andreæ Gryphii Freuden- und Trauer-Spiele auch Oden und Sonnette*, Breslau, 1663). Une édition plus complète fut donnée par son fils Christian Gryphius, qui eut lui-même une certaine réputation comme poète lyrique (2 vol., Breslau et Leipzig, 1698). — **Édition moderne** de H. Palm : *Lustspiele*, Tubingue, 1878; *Trauerspiele*, Tubingue, 1882; *Lyrische Gedichte*, Tubingue, 1884. — Un choix des œuvres de Gryphius a été publié par le même, dans la collection des classiques allemands de Kürschner; un choix du théâtre, par Tittmann (Leipzig, 1870). — **A consulter** : Wysocki, *Andreas Gryphius et la Tragédie allemande au XVII[e] siècle*, Paris, 1893.

CHAPITRE III

LA POÉSIE RELIGIEUSE

1. Le cantique protestant, une branche de la poésie populaire; sa transformation au xvii[e] siècle. Paul Gerhardt et Jean Heermann. — 2. La poésie catholique; son caractère individualiste. Le mysticisme de Frédéric Spee et d'Angelus Silesius. Leurs imitateurs protestants; Knorr de Rosenroth; Quirinus Kuhlmann. — 3. Derniers poètes religieux du siècle; Jean Franck; Joachim Neander; Benjamin Schmolck.

1. — PAUL GERHARDT.

Le cantique en langue vulgaire, après que Luther lui eut donné l'impulsion, ne sortit plus des communautés protestantes. Il ne servait pas seulement au culte public; il fut approprié peu à peu à tous les besoins de la vie morale. Dans toutes les circonstances où l'homme pouvait élever sa pensée vers Dieu, le matin, le soir, dans les fêtes de la famille, aux jours de souffrance, aux approches de la mort, le cantique trouvait sa place. L'importance que le protestantisme attribuait au culte domestique se fit sentir surtout dans cette manifestation la plus simple et la plus universelle de la vie religieuse. Le cantique devint une branche de la poésie populaire, et, comme tel, il se modifia selon le caractère de chaque époque. Au temps de la Réforme, il avait été destiné à exalter les âmes, à donner une forme éclatante aux vérités de la foi : c'était un cri d'enthousiasme, un défi jeté à l'ennemi, une promesse de victoire. Au siècle suivant, et au milieu des indicibles malheurs qui s'abattirent sur l'Allemagne, le cantique fut surtout un consolateur. Il s'adressa de préférence à l'individu, pour l'aider à supporter la part qui lui était échue de la détresse commune. Il s'associa aux pensées les plus secrètes

de l'âme, prévenant le doute, adoucissant la plainte, montrant la souffrance comme une épreuve, et la vie présente comme une préparation à la vie future. Les titres mêmes des recueils publiés au XVIIe siècle sont significatifs : c'étaient des Chants de la croix (*Kreuzlieder*), des Chants au lit de mort (*Sterbelieder*), surtout des Chants de la maison, comme on les appelait (*Hauslieder*), destinés au culte de la famille et à l'édification privée. La poésie continuait de fournir son contingent à la liturgie; mais elle célébrait surtout la Passion du Sauveur. Ce qu'elle chantait, ce n'était plus le Dieu des armées, conduisant les légions des anges contre les démons de l'incrédulité et du fanatisme; c'était la face sanglante du Christ, symbole vivant de l'Allemagne détrônée et meurtrie :

O tête couverte de sang et de blessures, — image de douleur et d'opprobre! — O tête que la raillerie — a ceinte d'une couronne d'épines! — Tête autrefois rayonnante — de noblesse et de beauté, — et maintenant toute défigurée, —je te salue[1]!

C'est Paul Gerhardt qui dit ces mots. On l'a appelé, après Luther, et avec raison, le second créateur du cantique religieux[2]. Avant lui, Jean Heermann avait appliqué au cantique, dans une certaine mesure, les réformes poétiques d'Opitz. Gerhardt est peut-être moins correct et d'un goût moins pur que Heermann, mais il est infiniment plus profond et plus varié. Attaché à l'église Saint-Nicolas de Berlin, il se démit de ses fonctions, n'ayant pas voulu reconnaître l'Édit de religion par lequel le Grand Électeur préparait la fusion des communautés luthériennes et calvinistes. Il resta quelque temps encore au milieu de ses paroissiens; enfin il fut appelé comme archidiacre à Lübben dans la Basse-Lusace, où il mourut en 1676. Ses poésies, qui avaient été aussitôt adoptées par l'Église et comprises dans les Livres de cantiques,

1. « O Häupt voll Blut und Wunden,
« Voll Schmertz und voller Hohn!
« O Häupt, zu Spott gebunden
« Mit einer Dornenkron!
« O Häupt, sonst schön gezieret
« Mit höchster Ehr und Zier,
« Itzt aber hoch schimpfieret :
« Gegrüsset seyst du mir! »

2. Les cinq Cantiques de la Passion comptent parmi les premières œuvres de Gerhardt. Ils sont imités de saint Bernard, mais l'imitation dépasse de beaucoup l'original. — Gerhardt est né en 1607, dans un village de la Saxe.

furent recueillies par son ami Ebeling en 1667, au moment où sa démission le laissait sans ressource. Il y exprimait, sous les formes les plus diverses, le sentiment dominant de sa vie, qui répondait en même temps à un des principaux points de la morale chrétienne : une confiance absolue en Dieu. La piété de Paul Gerhardt est la soumission tendre et naïve d'un enfant, qui reçoit tout de la main d'un père, qui considère le bonheur comme un don gratuit, et à qui le malheur même n'arrache que des actions de grâces. Un de ses cantiques les plus connus commence par ces mots :

Confie la direction de ta vie — et tous les chagrins de ton cœur — à la garde fidèle de Celui — qui conduit la marche des cieux. — Celui qui règle le cours des nuages — et qui ouvre la carrière des vents, — saura bien trouver un sentier — où tu puisses poser ton pied[1].

Paul Gerhardt, en vrai poète, avait les yeux ouverts sur la nature; il aimait à l'associer aux sentiments et aux pensées de l'homme, à lui prêter une voix dans le concert des louanges qui montent vers le Créateur. Son *Chant du soir* est resté dans la mémoire du peuple, et mérite de vivre, non seulement par la richesse des images, mais surtout par la grâce musicale du style. Les trois premiers vers de chaque strophe, où se peint le calme universel, sont comme assoupis dans les demi-tons; mais la fin s'élève avec une pleine sonorité, dans un élan d'adoration :

Les forêts entrent dans le repos. — Les animaux et les hommes, la ville et les champs, — tout l'univers s'endort. — Levez-vous, ô mes pensées, — car c'est l'heure d'entreprendre — ce qui plaît à votre Créateur!

Soleil, qu'es-tu devenu? — La nuit t'a chassé, — la nuit l'ennemie du jour. — Qu'importe! Un autre soleil, — mon Jésus, ma joie, — luit au fond de mon cœur.

Le jour s'est évanoui; — les étoiles d'or scintillent — sur le dome bleu du ciel. — Ainsi je me tiendrai devant toi, — quand tu m'ordonneras de sortir, — Seigneur, de cette vallée de larmes[2].

1. « Befiehl du deine Wege
« Und was dein Hertze kränckt
« Der allertreusten Pflege
« Dess, der den Himmel lenkt :
« Der Wolcken, Luft und Winden
« Gibt Wege, Lauf und Bahn,
« Der wird auch Wege finden,
« Da dein Fuss gehen kann. »

2. « Nun ruhen alle Wälder,
« Vieh, Menschen, Stadt und Felder,

2. — FRÉDÉRIC SPEE. — ANGELUS SILESIUS.

Le poète protestant, quelque sujet qu'il traitât, n'était que l'interprète d'une communauté; il pensait au groupe des fidèles qui devaient répéter son chant : c'était pour lui un frein salutaire. On n'intéresse le peuple que par le naturel; les raffinements le laissent froid. Le poète catholique, écrivant d'abord pour lui-même, s'abandonnait à tous les écarts de son imagination et souvent à toutes les séductions du mauvais goût. On a quelquefois opposé à Paul Gerhardt le jésuite Frédéric Spee. Si la sincérité et la vertu suffisaient pour faire un poète, Frédéric Spée occuperait assurément un des premiers rangs dans la littérature du XVIIe siècle. Il s'éleva énergiquement contre les procès de sorcellerie. A la prise de Trèves par les troupes impériales, en 1635, il se consacra au soin des blessés et mourut victime de son dévouement. Il laissait un ouvrage d'édification mêlé de prose et de vers, appelé le *Livre d'or de la Vertu*, et un recueil de poésies qu'il avait intitulé *En dépit du rossignol*, et qui a été rajeuni au commencement de ce siècle par Clément Brentano. « J'appelle

« Es schläft die gantze Welt :
« Ihr aber, meine Sinnen,
« Auf, auf, ihr solt beginnen
« Was eurem Schöpfer wolgefällt.

« Wo bist du, Sonne, blieben?
« Die Nacht hat dich vertrieben,
« Die Nacht, des Tages Feind :
« Fahr hin, ein ander Sonne,
« Mein Jesus, meine Wonne,
« Gar hell in meinem Hertzen scheint.

« Der Tag ist nun vergangen,
« Die güldnen Sternlein prangen
« Am blauen Himmels-Saal :
« Also werd ich auch stehen,
« Wann wird mich heissen gehen
« Mein Gott aus diesem Jammerthal. »

On a rapproché ces strophes des vers de Virgile :

« Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
« Corpora per terras, silvæque et sæva quierant
« Æquora, quum medio volvuntur sidera lapsu,
« Quum tacet omnis ager, pecudes... » (*Énéide*, livre IV.)

La rencontre est sans doute fortuite; Gerhardt ne s'inspirait guère que de la Bible. — Les poésies de Paul Gerhardt ont été souvent publiées dans les temps modernes; une des dernières éditions est celle de Gœdoke Leipzig, 1877).

« ainsi ce petit livre, » disait Spee dans sa préface, « parce qu'il élève « sa voix aimable et douce et franchement poétique, en dépit de « tous les rossignols du monde ; et il pourrait même rivaliser avec « de très bons poètes latins et autres. » Frédéric Spee pensait sans doute aux poètes latins de son temps, qui célébraient le Christ et la Vierge dans des odes saphiques [1]. Il leur ressemble en effet, et sa poésie, malgré le mouvement lyrique de certaines strophes, a quelque chose d'artificiel. Dans un cantique où il célèbre le retour de l'été, il montre Diane la Chasseresse en compagnie de ses nymphes, et plus loin il se plaint de son abandon, « parce « que son âme est mariée au Sauveur et ne peut le rejoindre ». Ailleurs il présente le Christ sous la figure du berger Daphnis, et il met les armes de Cupidon aux mains de l'enfant Jésus. Ce mélange du sacré et du profane, où pouvait se complaire une imagination savante, n'était pas fait pour toucher les âmes simples. Le style de Frédéric Spee est un flot pressé de métaphores, souvent disparates. Les lignes principales du sujet s'effacent sous le luxe des ornements. Le lyrisme individuel a décidément remplacé l'inspiration collective et populaire.

L'union intime de l'âme avec son fiancé céleste, cette image que Frédéric Spee avait empruntée au Cantique des cantiques, séduisit un grand nombre de ses contemporains, et devint le thème de fastidieuses paraphrases. Il y eut pourtant, parmi les imitateurs de Spee, un homme de talent, et qui, avec plus de goût et d'étude, aurait pu devenir un écrivain : c'est Jean Scheffler, nommé Angelus Silesius. Il fut élevé à Breslau, où le philosophe mystique Jacques Bœhme, mort en 1624, avait gardé des adhérents. A Amsterdam, il fut affilié à un groupe de théologiens millénaires. De retour de ses voyages, en 1652, il se sépara de l'Église protestante, alors livrée au dogmatisme, et où son imagination se trouvait à l'étroit. Il entra, neuf ans après, dans l'ordre des Frères mineurs, et mourut, chanoine de Saint-Mathias, à Breslau, en 1677. Dans Angelus Silesius, le mysticisme lyrique dégénère en fadeur sentimentale. Le recueil de ses poésies a pour titre : *Saintes Délices de l'âme, ou Églogues spirituelles de Psyché*

1. Le plus célèbre d'entre eux est Jacques Balde, un peu postérieur à Frédéric Spee, et dont les *Opera poetica* parurent à Cologne, en 1640 ; Herder en a donné des traductions allemandes dans *Terpsichore*. — Le *Trutz Nachtigall* a été réimprimé, d'après le texte primitif de 1649, par Hüppe et Junkmann (Coesfeld, 1841) ; une édition critique en a été publiée par G. Balke (Leipzig, 1879). — Le *Güldenes Tugend-Buch* a été republié par les soins de Brentano, à Coblenz, en 1829.

amoureuse de son Jésus [1]. Mais sa théologie est surtout contenue dans ses six livres de sentences en vers alexandrins, intitulés le *Pèlerin angélique* [2]. Ici la rêverie panthéiste atteint ses dernières limites. Non seulement l'homme ne vit qu'en Dieu, mais Dieu lui-même n'existe que par le lien d'amour qui l'unit à la créature. « La rose que contemple ton œil mortel a fleuri de « toute éternité en Dieu. — Je suis aussi grand que Dieu, il « est aussi petit que moi; il ne peut être au-dessus de moi, je « ne puis être au-dessous de lui. — Je suis aussi riche que Dieu; « il n'y a pas en moi un atome qui ne me soit commun avec « lui. — Je sais que, sans moi, Dieu ne saurait vivre un instant; « si je cessais d'être, il s'évanouirait aussitôt. » La vraie condition du bonheur, d'après Angelus Silesius, c'est le repos absolu. Ne plus agir, ne plus vouloir, ne plus désirer même, ouvrir son âme au rayonnement de l'amour divin, tel est le but idéal de la vie. Une telle doctrine, quelles que fussent ses conséquences morales, péchait au point de vue de l'art par la monotonie des aperçus. La faculté poétique se perdait, comme toutes les énergies vitales, dans le vague de la contemplation infinie.

L'influence d'Angelus Silesius et de Frédéric Spee se prolongea jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et s'étendit même sur la littérature protestante, sans qu'on puisse dire qu'elle fût véritablement féconde. Knorr de Rosenroth, un contemporain d'Angelus Silesius, qui mêla l'alchimie à la théologie, est l'auteur d'un *Nouvel Hélicon* [3]; il sait quelquefois être naturel, lorsqu'il se sépare de ses premiers maîtres. Dans Rosenroth, qui fut conseiller et ministre, l'homme du monde tempérait le mystique : Quirinus Kuhlmann, nature plus ardente, se fit l'apôtre d'un nouveau christianisme, qu'il prêcha par toute l'Europe, et auquel il voulait attacher son nom; il fut brûlé vif à Moscou, en 1689. Il n'avait que treize ans, dit-on, lorsqu'il écrivit ses *Baisers célestes* [4]. Il y ajouta plus tard beaucoup d'autres poésies. Pour le comprendre, il fallait d'abord, disait-il, se pénétrer de sa doctrine :

1. *Heilige Seelen-Lust, oder geistliche Hirten-Lieder der in ihren Jesum verliebten Psyche*, Breslau, 1657.
2. *Johannis Angeli Silesii Cherubinischer Wandersmann*, Glatz, 1674. — Édition moderne des poésies complètes de Jean Scheffler, par A. Rosenthal; 2 vol., Ratisbonne, 1862. — Nouvelle éd., par G. Ellinger; Halle, 1895.
3. *Neuer Helicon mit seinen Neun Musen, das ist* : *Geistliche Sitten-Lieder*; Nuremberg, 1684.
4. *Himmlische Lieben-Küsse*, Iéna, 1671

c'était trop exiger. Enfin tout ce résidu d'idées mystiques, du moins ce qu'elles avaient d'intelligible, se déposa dans les chants des frères moraves, dont le comte de Zinzendorf fut à la fois le législateur et le principal poète.

3. — DERNIERS POÈTES RELIGIEUX DU SIÈCLE.

Entre les influences contraires de la rêverie mystique et de la sécheresse orthodoxe, la grande tradition de Luther et de Gerhardt se continuait, tout en s'affaiblissant. Jean Franck, conseiller et ensuite bourgmestre à Guben dans la Basse-Lusace, se rapproche le plus de la manière de Gerhardt; mais ce n'est en somme qu'un poète estimable, qui a laissé quelques strophes dans la liturgie. Joachim Neander, de Brême, qu'on a appelé le Gerhardt de l'Église réformée, manque de souffle ; il a cependant le mouvement mélodique qui caractérise la poésie populaire. Dans Benjamin Schmolck, premier prédicateur à Schweidnitz, qui marque la fin de la période (il mourut en 1737), le style est tantôt déclamatoire, tantôt tout à fait prosaïque. Ses nombreux recueils (il composa plus d'un millier de cantiques) eurent néanmoins un immense succès, et circulent encore aujourd'hui comme livres d'édification. Sans être un grand écrivain, Schmolck eut le talent d'exprimer avec une certaine chaleur les vérités les plus simples et les plus pratiques de la religion. Et ce fut là le vrai rôle de tous ces poètes : ils surent parler au cœur du peuple. Ils surent entretenir dans la masse illettrée ce fonds de sentiments naïfs et de pensées austères qui dura jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, jusqu'au moment où Klopstock reprit et ranima dans la littérature allemande la tradition religieuse inaugurée par la Réforme. Si toutes les éditions de Paul Gerhardt étaient perdues, ses meilleures inspirations se retrouveraient encore dans ces recueils de cantiques qui se chantent à l'église, qui se lisent dans la maison, et qui, dans les bibliothèques de famille, ont leur place marquée à côté de la Bible de Luther.

CHAPITRE IV

LA SECONDE ÉCOLE DE SILÉSIE

Nouvelle forme de l'imitation; recherche des ornements du style. — 1. Les fausses grâces de Hofmann de Hofmannswaldau. — 2. Gaspard de Lohenstein; ses drames ampoulés; son roman d'*Arminius et Thusnelda*. — 3. Jean-Christian Günther; sa courte carrière; franchise de sa poésie.

Ce groupe plus ou moins homogène qu'on appelle communément la seconde école de Silésie partage le sort de tous les prolongements d'école. Les principes se faussent ou s'exagèrent. L'impulsion se ralentit et se divise. Les esprits indépendants se séparent. En un mot, tout se prépare pour des groupements nouveaux.

Le principe fondamental, pour tout poète silésien, restait l'imitation. Le point de départ était toujours la poétique d'Opitz; mais on pensa que le moment était venu de faire un pas de plus pour se rapprocher des modèles étrangers. On n'avait cherché longtemps que la correction : ne fallait-il pas enfin y ajouter l'élégance, la noblesse, la grâce, toutes les qualités qui constituent l'ornement du style? On avait le nécessaire, on demanda le superflu. C'est en ce sens que les deux écrivains qui sont considérés comme les chefs de la seconde école de Silésie, Hofmannswaldau et Lohenstein, tentèrent de compléter le système d'Opitz. Le résultat ne fut pas précisément celui que l'on espérait. Au lieu de la grâce et de la noblesse qu'on cherchait, on ne trouva le plus souvent que l'affectation et l'enflure.

Ce qui rendait aussi toute réforme difficile, c'étaient les préventions que l'on nourrissait encore, même dans les classes cultivées, contre la littérature pure. Un cantique religieux avait son prix, parce qu'il servait au culte public ou à l'édification privée. Mais

une œuvre profane devait se justifier au moins par une intention didactique. Le poète n'était tout à fait estimé que lorsqu'il était doublé d'un moraliste ou d'un savant; et c'était déjà faire preuve de science que de pouvoir transcrire en allemand un chef-d'œuvre des littératures anciennes ou étrangères.

1. — HOFMANNSWALDAU.

Hofmann de Hofmannswaldau, né à Breslau en 1618, membre du conseil de sa ville natale, homme d'État dans sa petite sphère, commença par traduire le *Pastor fido* de Guarini et le *Traité de l'immortalité de l'âme ou la Mort de Socrate* de Théophile, paraphrase du *Phédon* de Platon en prose et en vers. Il ne publia ses *Traductions et Poésies* que fort tard, en 1673, six ans avant sa mort, parce qu'on les gâtait, dit-il, dans des contrefaçons[1]. Dans ses poésies, il prit d'abord Opitz pour modèle. Il l'avait connu à Dantzig pendant ses voyages, et la correction du maître lui parut suffisante jusqu'au jour où la lecture des poètes latins, français, italiens, lui fit comprendre « ce que c'était qu'une « invention ingénieuse, une épithète frappante, une description « agréable, une fine allusion », bref, toutes ces choses dans lesquelles il fit consister désormais l'art d'écrire. Le premier, il composa des héroïdes en langue allemande, un genre qu'il imita d'Ovide, et dans lequel il trouva beaucoup de successeurs. « Je « sais bien, » dit-il dans sa préface, « que la poésie a pour objet de « décrire tous les mouvements de l'âme; mais il me semble que la « poésie, qui est une étrangère partout, n'est réellement chez elle « que dans le domaine de l'amour. Enlevez à la poésie l'amour, « et vous lui arracherez le cœur. Enlevez à l'amour la poésie, et « vous la chasserez de son paradis. » Mais les mouvements de l'âme ne sont, pour Hofmannswaldau, que les tressaillements de la volupté. Il a beau enjoliver sa phrase par des épithètes qui étaient déjà des lieux communs en France et en Italie, et qui ne tardèrent pas à le devenir en Allemagne; le fond est ordinairement banal, et quelquefois repoussant. Hofmannswaldau n'était

1. *Deutsche Uebersetzungen und Getichte*, Breslau, 1673. — Il garda par devers lui les poésies érotiques (*Lustgedichte*), qui furent comprises plus tard dans un recueil des poètes silésiens fait par Neukirch (Leipzig, 1695-1727). Ces poésies forment, du reste, un parfait contraste avec sa vie, qui, d'après tous les témoignages contemporains, fut des plus correctes; c'étaient de purs jeux d'esprit, ou des caprices d'une imagination dévoyée.

qu'un disciple d'Opitz, à qui manquait le sage discernement du maître. On apprend à être correct, mais la grâce est un don de la nature; et les fleurs fanées dont les derniers poètes silésiens ornèrent leur style ne servirent qu'à montrer la pauvreté de leur imagination.

2. — LOHENSTEIN.

Hofmannswaldau avait cherché la grâce et l'éclat; son compatriote Daniel-Gaspard de Lohenstein voulut atteindre au style noble. Né à Nimptsch en Silésie, en 1635, il fut, à partir de 1670, syndic de la ville de Breslau, où il mourut en 1683. Il déclare, dans une préface, que la poésie n'a jamais été pour lui qu'un délassement. Il avait composé cependant, dès l'âge de quinze ans, une tragédie intitulée *Ibrahim Bassa*, et il publia plus tard une *Sophonisbe*, une *Cléopâtre*, une *Agrippine*, une *Épicharis*. Il ne paraît pas s'être soucié beaucoup de la conduite de l'action, ni de la peinture des caractères; son unique préoccupation était de frapper par de grands effets. Personne n'a jamais accumulé autant d'horreurs sur le théâtre. Dans *Épicharis*, où la jeunesse romaine essaye de renverser Néron pour porter Sénèque à l'empire, les conjurés boivent du sang pour s'exciter au meurtre. On leur applique la torture, avant de les mettre à mort. Épicharis s'évanouit plusieurs fois entre les mains des bourreaux, et s'étrangle enfin. Dans *Agrippine*, on voit Othon offrir sa femme à Néron, et Agrippine, pour combattre l'influence d'Othon, s'offrir elle-même à son fils; la scène est longue, et l'expression n'est jamais voilée. Les souvenirs d'une guerre acharnée avaient-ils perverti le goût du public, au point de lui faire aimer de pareils spectacles? On serait presque tenté de croire que les tragédies de Lohenstein n'étaient que des jeux d'esprit; car il accompagne chaque scène de notes et de citations, parfois nécessaires pour l'intelligence du texte, mais toujours destinées à faire briller l'érudition de l'auteur. Il publia, en 1680, ses poésies légères sous le titre de *Fleurs*; la collection comprenait des Roses, ou héroïdes et épithalames; des Jacinthes, ou odes funéraires; et des Primevères (en allemand *Himmelschlüssel*, ou clefs du ciel), c'est-à-dire des poésies religieuses[1]. Lohenstein entreprit enfin un roman sur

1. *Blumen*, dans un recueil général de ses œuvres poétiques, comprenant aussi ses drames : *Trauer- und Lustgedichte*, Breslau, 1680.

le sujet d'*Arminius et Thusnelda*, qu'il laissa inachevé, et qui fut continué par son frère et par un pasteur de Leipzig nommé Wagner. Il y inséra tout ce qu'il avait appris dans la lecture des auteurs ou dans la pratique des affaires. « Il aurait dédaigné, » dit l'éditeur Neukirch, « de s'appliquer à une pure fiction; il « voulait amener à la science et à la vertu des lecteurs retenus « par l'appât d'une histoire amoureuse, et il les instruisait malgré « eux par des digressions sur l'origine, les croyances et les « usages des anciens peuples, sur la vie des philosophes et des « législateurs célèbres, sur la nature des vertus, des vices et des « passions, sur le gouvernement des États, sur les merveilles de « la création [1]. » Le style de ce roman a de la facilité et du mouvement. La prose de Lohenstein vaut mieux que ses vers, sans doute parce qu'il se permettait, dans le discours simple, d'être naturel.

3. — GÜNTHER.

L'école de Silésie échoua dans ses tentatives pour s'élever au grand art; elle resta à peu près stérile dans le drame et dans tous les genres qui exigent une inspiration soutenue. Elle croyait trop à l'efficacité des règles et à la vertu de l'imitation; elle ne voyait pas qu'il y a dans le fait même de l'originalité quelque chose d'inaliénable, que nulle copie ne saurait atteindre. Aussi, elle s'épuisa vite, et ne fit bientôt plus que se répéter. Le seul poète qui aurait pu arrêter le déclinde l'école, Jean-Christian Günther, vécut trop peu pour avoir une influence. Il était fils d'un pauvre médecin de la petite ville de Striegau en Silésie; un ami de son père le reçut dans sa maison à Schweidnitz et lui fit faire ses premières études. Il se rendit ensuite à Wittemberg et à Leipzig. Malheureusement, le jeune étudiant n'était rien qu'un poète. Inhabile à toute œuvre pratique, il ne put même jamais obtenir son diplôme de médecin. Un amour contrarié, dont il a redit les tristes péripéties dans ses vers, et qu'il finit par rompre lui-même, fut la première source de ses disgrâces. Un tempéra-

1. *Daniel Caspers von Lohenstein Grossmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann nebst seiner Durchlauchtigsten Thussnelda in einer sinnreichen Staats- Liebes- und Helden-Geschichte in 2 Theilen vorgestellet*, Leipzig, 1689-1690. — Un choix de Hofmannswaldau, de Lohenstein et d'autres écrivains de la même école a été donné par F. Bobertag, dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner.

ment ardent, une humeur hautaine, la pauvreté et l'amour-propre froissé, achevèrent de le perdre. Ses désordres lui fermèrent la maison paternelle, et il erra de ville en ville, offrant ses poésies de circonstance. Il mourut à Iéna en 1723; il n'avait que vingt-cinq ans [1]. On voit que la vie de Günther ne ressemble en aucune manière à celle de Lohenstein et de Hofmannswaldau. Tandis que ceux-ci cherchaient la considération dans les fonctions publiques et n'étaient poètes qu'en sous-ordre, Günther déclara de bonne heure que la poésie était sa seule vocation. Il se promettait déjà l'immortalité, et il disait que son ombre irait rejoindre aux Champs-Élysées celle de Paul Fleming. Quels furent ses modèles? Il admire les anciens; les Italiens, sauf Pétrarque, sont peu de son goût; il s'incline devant Boileau, Racine, Molière. Les Allemands, dit-il, ont eu le tort de venir tard; Opitz tient le premier rang parmi eux; mais, à quelque école qu'on appartienne, l'essentiel sera toujours « d'avoir le dieu de la « poésie dans sa poitrine ». Ce fut là, au fond, sa poétique. Il tenait à l'école de Silésie par sa naissance et par son éducation; il en suivit même d'abord tous les errements, cherchant des lambeaux d'épithètes à la suite de Lohenstein, jusqu'à ce qu'il fût arrivé, dit-il, à se moquer de lui-même et de ses admirateurs, et à ne plus vouloir étudier que son âme. Les poésies de Günther, qui furent publiées après sa mort en trois recueils successifs de 1724 à 1727, eurent de nombreuses éditions; mais sa supériorité ne fut vraiment reconnue qu'au XVIIIe siècle. Gœthe le désigne comme un poète dans toute la force du terme, ayant une vocation décidée, de la sensibilité et de l'imagination, le don de l'expression vive et appropriée, le sentiment de l'harmonie. Ce qu'il a d'inculte et de déréglé, ajoute Gœthe, est le défaut de son temps et surtout de son caractère; il ne sut pas dompter ses passions, et il gaspilla sa vie avec son talent [2]. Ce fut le malheur de l'école de Silésie de ne pas sentir assez le prix de l'originalité. Ses deux écrivains de génie, Fleming et Günther, restèrent isolés, et leur dédain pour la théorie parut de l'impuissance aux contemporains.

1. La date qu'on assigne ordinairement à la naissance de Günther est le 8 avril 1695. Cette date a été rectifiée par Tittmann : il faut lire 1698. Voir l'édition des poésies de Günther, publiée par Tittmann, avec une introduction; Leipzig, 1874. — Nouvelle édition, par L. Fulda, dans la collection Kürschner.

2. *Poésie et Vérité*, livre VII.

CHAPITRE V

MORALISTES ET SATIRIQUES

Originalité relative des moralistes. — 1. Les sentences de Frédéric de Logau. Les satires en bas-allemand de Jean Lauremberg; sa polémique contre l'école d'Opitz. Les *Visions* de Moscherosch; ses diatribes contre les modes étrangères. — 2. Les discours et dissertations de Balthasar Schupp. L'éloquence populaire d'Abraham a Santa Clara.

Quelques genres échappèrent, dans une certaine mesure, à l'influence du mauvais goût et de la pédanterie : ce sont ceux qui tenaient de plus près à l'esprit national et aux vieilles traditions littéraires. Nous avons déjà vu que le cantique religieux ne fut que faiblement atteint par les réformes d'Opitz. Les auteurs de ces cantiques avaient d'autres exemples devant les yeux, les Psaumes, les hymnes de l'Église, les écrits des réformateurs. Le genre didactique, de même, s'était continué sans interruption depuis des temps très reculés; il avait compté des écrivains remarquables au XVIe siècle, sans parler des auteurs du moyen âge, dont les ouvrages subsistaient dans des remaniements, lors même que leurs noms étaient oubliés. C'est à l'influence persistante de ces modèles que plusieurs poètes et prosateurs, contemporains des deux écoles de Silésie, ont été redevables d'une certaine originalité relative. Le fond, chez eux, est souvent intéressant, malgré les inégalités et les négligences de la forme.

1. — LOGAU. — LAUREMBERG. — MOSCHEROSCH.

Frédéric de Logau, le principal auteur d'épigrammes de la première école de Silésie, montre bien les deux courants entre lesquels se partageait la littérature de son temps. Comme admi-

rateur d'Opitz, il devait s'exercer dans l'alexandrin, qui lui réussit rarement. Il est plus heureux dans le petit vers, la forme naturelle de l'ancien proverbe, où la rime ne sert qu'à donner du relief à la pensée. Logau a laissé un recueil de trois mille sentences. Beaucoup de ces petites poésies expriment des vérités morales ou religieuses. Quelques-unes frappent par la concision du style : « Il est beau d'avoir des amis, il est triste d'avoir « besoin d'eux. » D'autres sont des fables en abrégé : « Quand « les grenouilles coassent dans l'ombre, il suffit d'approcher une « lumière pour les faire taire : la vérité ferme la bouche au « mensonge. » Parfois la sentence est une simple image : « Le « mois de mai est un baiser que le ciel donne à la terre, afin « que, fiancée aujourd'hui, elle soit mère demain. » Tout le recueil est empreint d'une morale ferme et saine. Logau ne se borne pas à enseigner : il juge, il blâme, il attaque, et alors la sentence devient une vraie épigramme : « Luthériens, papistes, « calvinistes : je vois trois Églises devant moi ; mais je ne sais où « trouver le christianisme. » Il déplore la guerre qui a divisé l'Allemagne et l'a jetée aux pieds de l'étranger. Il s'élève contre la manie de l'imitation, qui a passé jusque dans le costume, et il montre le ridicule des seigneurs et des dames qui semblent fiers, dit-il, de porter la livrée de la France[1].

Le bon sens populaire, qui inspira les meilleurs épigrammes de Logau, s'exprime avec plus d'énergie encore dans les quatre satires en dialecte bas-allemand de Jean Lauremberg, et dans les satires en prose mêlée de vers de Jean-Michel Moscherosch.

Né à Rostock en 1590, Jean Lauremberg enseigna successivement les mathématiques et la poétique à l'université de cette ville ; il passa plus tard à l'académie de Soroé en Danemark, où il mourut en 1658. Lauremberg est un adversaire déclaré de l'école d'Opitz. Il se plaint du grand nombre de poètes dont l'Allemagne est affligée. Un étudiant sait à peine lire et écrire, qu'il veut faire des vers. Un homme ne peut naître, se marier,

1. Logau n'eut que le tort de ne pas faire un choix parmi ses trois mille sentences (le nombre total, avec les suppléments, est même de 3553) : c'est ce qui explique pourquoi, sans être oublié, il fut négligé dans la suite. Lessing ramena l'attention sur lui, par une édition choisie de ses œuvres qu'il publia en commun avec Ramler (Leipzig, 1759 ; comparer les *Lettres sur la littérature*, 36e et 43e). — Édition de G. Eitner : *Friedrichs von Logau sämmtliche Sinngedichte*, Stuttgart, 1872. — Choix par le même ; Leipzig, 1870. — Logau passa la plus grande partie de sa vie à Brieg ; il est né à Brockut, en 1604 ; il mourut à Leignitz, en 1655.

mourir, sans exciter la verve d'une douzaine de rimailleurs. Lui aussi, dans sa jeunesse, a voulu entrer dans le groupe des « poètes à la mode » ; mais il a eu peu de succès, dit-il, parce qu'on pouvait le comprendre sans commentaire. Lauremberg rejette toutes les règles de la poétique nouvelle, sans en excepter même les plus raisonnables. On me blâme, dit-il, de ce que mes vers sont tantôt trop longs, tantôt trop courts; mais aucun édit royal n'a encore fixé la longueur que doivent avoir les vers allemands. Quel homme est qualifié, ajoute-t-il, pour nous astreindre à un nombre déterminé de syllabes, comme on attache un chien à une chaîne? Lauremberg déclare qu'il n'écrira qu'en bas-allemand, parce que c'est sa langue maternelle, et que le haut-allemand change trois fois dans l'espace d'un siècle. En général, il veut qu'un homme soit tel que la nature l'a fait. Il lui semble que le débordement des modes étrangères va submerger ce qui reste du vieil esprit germanique. Lorsqu'on entend parler un Allemand, sait-on à quelle nation, à quelle classe il appartient? Un palefrenier s'appelle monsieur, et un baron s'honore d'être appelé ainsi, parce que le mot est français. On ne peut s'empêcher de reconnaître la justesse des critiques de Lauremberg; mais cet éloquent plaidoyer pour la cause nationale perdait de son prix, étant exprimé dans une langue qui n'était pas celle de la majorité des lecteurs[1].

Moscherosch écrivit surtout en prose, soit par haine de la versification savante, soit par crainte de gêner le mouvement capricieux de sa pensée. Il faut avouer que ses vers sont médiocres. Né en 1601, à Wilstædt, dans le comté de Hanau-Lichtenberg, non loin de Strasbourg, d'une famille originaire de l'Espagne, il remplit des fonctions diplomatiques, administratives, fiscales,

1. Éditions de Lappenberg (*Scherzgedichte von Johann Lauremberg*, Stuttgart, 1861) et de W. Braune (Halle, 1879). — Les poésies de Lauremberg en haut-allemand n'ont pas la même verve que les autres.

Jean Grob. — On peut rapprocher du passage cité une épigramme de Jean Grob, intitulée : *Lettres allemandes avec suscription française* : « Quels étranges caprices « que ceux de la mode! La France met l'adresse à nos lettres allemandes, à des « lettres qu'un Allemand écrit à un Allemand en Allemagne. Un Français agirait « ainsi dans son pays, qu'on le couronnerait de chardons sur sa tête nue. Mais « l'Allemagne est ensorcelée; elle ne peut se vêtir, faire un pas, écrire un mot, « sans singer la France. » — Originaire du pays de Toggenburg, en Suisse, Grob s'était engagé dans une compagnie de hallebardiers recrutée par l'Électeur de Saxe, George II. Il apprit ainsi à connaître l'Allemagne. Opitzien avec mesure, il blâmait le culte exclusif du maître. Ses épigrammes (*Dichterische Versuchgabe in Teutschen und Lateinischen Aufschriften*) parurent à Bâle en 1678.

auprès de différents seigneurs de l'Alsace et du Palatinat; il fut longtemps greffier de la ville de Strasbourg. Il eut beaucoup à souffrir de la guerre. Il mourut à Worms, dans un voyage, en 1669, au moment où il se disposait à vivre dans la retraite et à se consacrer entièrement aux lettres. Il était membre de la *Société fructifère*, sous le nom du *Rêveur*. Il a écrit un assez grand nombre d'ouvrages en allemand et en latin. S'il marque encore aujourd'hui parmi les écrivains de son temps, c'est par les *Visions singulières et véridiques de Philander de Sittewald*[1]. Le modèle de Moscherosch est le satirique espagnol Quevedo. Les sept premières visions ne sont guère que des traductions libres. L'une des plus remarquables, *les Fils de l'Enfer*, est la reproduction des *Écuries de Pluton* de Quevedo; c'est un voyage aux sombres demeures, où le poète nous fait assister à un défilé qui rappelle celui de *la Nef des Fous* de Brandt. Mais le ton est plus incisif, et ce sont les hautes classes qui, dans Moscherosch, forment la principale clientèle du démon : c'étaient elles qu'il rendait surtout responsables de la décadence de l'Allemagne. Les sept dernières visions ont plus d'originalité. Celle qui a pour titre *la Danse à la mode* fait sentir le ridicule des mœurs et des costumes d'emprunt. Les idées sont les mêmes que chez Logau et chez Lauremberg; mais ce qui appartient en propre à Moscherosch, c'est le cadre fantastique du sujet. Le poète nous transporte au château de Geroldseck, qui couronne un des pittoresques sommets des Vosges. Les ombres des anciens héros lui apparaissent au milieu des ruines. Il est reçu, à l'entrée, par Arioviste, qui, voyant sa mise, sa barbe frisée, sa longue perruque, le prend pour un Français. Cité devant un tribunal, il faut qu'il prouve sa nationalité, et on lui rend la liberté, à la condition expresse qu'il quittera le costume étranger et qu'il ne parlera plus que la pure langue allemande.

Il serait téméraire d'affirmer que Moscherosch ait tenu fidèlement sa promesse. Il s'accuse quelque part d'avoir écrit lui-même en style *à la mode*, parce que c'était le seul moyen de se faire lire. La pureté qu'il exige d'un auteur allemand ne se rencontre que dans ses dernières *Visions*. Ce qui est certain, c'est que la

1. *Wunderliche und warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald*, Strasbourg, 1642. — Nouvelle édition de F. Bobertag, dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner. — Sittewald est un anagramme de Wilstædt; Philander devait être la traduction de Jean.

protestation de Moscherosch contre l'invasion des mœurs françaises resta sans effet. Il n'eut même pas tout le succès, toute l'autorité, que lui auraient assurés en d'autres temps son patriotisme et son talent. Le vrai satirique de l'Allemagne, aux yeux des contemporains, ce n'était ni Moscherosch, ni Lauremberg; c'était un recteur de Schleswig, Joachim Rachel, écrivain correct et froid, terne et diffus. Rachel dit expressément qu'on ne saurait être poète sans érudition. Ses modèles sont Perse et Juvénal, mais il ne fait que les délayer et les affadir. Ce qui domine chez lui, c'est le ton abstrait, sèchement didactique. Ses huit satires, peintures générales de l'humanité, n'offrent aucun intérêt pour l'histoire des mœurs. Mais il avait l'approbation des maîtres et une réputation de science, qui lui procurèrent des lecteurs jusqu'au milieu du siècle suivant[1].

2. — BALTHASAR SCHUPP. — ABRAHAM A SANTA CLARA.

On peut ranger à la suite de ces satiriques quelques moralistes populaires, animés du même bon sens patriotique, et professant le même dédain pour le pédantisme littéraire. Sans descendre jusqu'aux noms tout à fait secondaires, il faut mentionner deux hommes qui ont aussi leur place dans l'histoire de l'éloquence sacrée : ce sont Balthasar Schupp et Abraham a Santa Clara.

Ce fut Balthasar Schupp qui prononça, en 1648, le *Sermon pour la paix* devant l'assemblée des plénipotentiaires délégués à Munster. Il publia une série de dissertations morales et de discours, où l'on trouve, sous une forme parfois triviale, d'excellentes remarques sur le gouvernement, sur l'éducation, sur les mœurs. Une des causes de l'infériorité littéraire des Allemands lui paraît être la mauvaise organisation des écoles. « Lors« qu'on passe, » dit-il, « devant une maison où l'un de nos tyrans « scolaires exerce son empire, *ubi plus nocet quam docet*, on « n'entend que des gémissements : on dirait la cour de Phalaris, « l'antre des Furies, plutôt que le temple des Arts. » Il regrette la vieille et bonne langue du peuple, que l'on sacrifie à un latin

1. Joachim Rachel, né en 1618 à Lunden dans le pays des Dithmarses, mourut à Schleswig en 1669. Ses *Poésies satiriques* parurent en 1664. — Édition moderne de H. Schrœder : *J. Rachels deutsche satyrische Gedichte*, Altona, 1828. — Monographie de A. Sach; Schleswig, 1869.

barbare. « Celui qui veut apprendre à bien parler », dit-il, « qu'il « lise la Bible de Luther! » Schupp voudrait faire de l'allemand la langue scientifique et universitaire. Il cite l'exemple de la France, de l'Italie, et il ajoute spirituellement que même en Italie on peut être cardinal sans savoir le latin [1].

Abraham a Santa Clara est un esprit moins sérieux que Balthasar Schupp. Son mérite le moins contestable est l'originalité. C'est lui que Schiller a pris pour modèle dans la fameuse capucinade du *Camp de Wallenstein.* Son vrai nom était Ulric Megerle. Né dans un village de la Souabe méridionale, en 1644, il entra de bonne heure au couvent des Augustins déchaussés de Maria-Brunn, et il prêcha avec succès en Autriche et en Bavière. Il devint prédicateur de la cour, sous l'empereur Léopold Ier, et il mourut à Vienne, en 1709. Abraham a Santa Clara fait quelque part cette remarque, que le public s'empresse autour d'un orateur aussi longtemps qu'il entremêle son discours de sentences, de fables, d'anecdotes. Mais que le même orateur se borne à gourmander les vices, et l'église ne sera plus que *le quartier des vieilles femmes.* Lui-même ne vise que le succès, et celui qu'il obtient le plus souvent n'est pas un succès de larmes. Ses discours et ses traités, écrits en style burlesque, offrent une incroyable accumulation de jeux de mots. Mais on y trouve des portraits qui feraient envie à un auteur comique. Au reste, nul ordre dans la composition. Qu'une idée, une allusion, une plaisanterie se présente à lui, il la suivra jusqu'au bout. Il arrive souvent, après une série de comparaisons, à la conclusion la plus inattendue. Veut-il prouver, par exemple, que les parents doivent corriger leurs enfants, voici comment il procède :

Tous les saints anges me plaisent, à l'exception d'un seul. L'hôte qui nourrissait Daniel dans la fosse était un ange, et il me plaît. Le médecin de Tobie était un ange, et il me plait. Le messager qui fut député auprès de la Sainte Vierge était un ange, et il me plait. Celui qui apporta son sauf-conduit à Loth était un ange, et il me plait. La sentinelle placée à l'entrée du paradis est un ange, et cet ange me plait. Mais il y a un ange qui ne me plait guère : c'est celui qui retint le sabre d'Abraham, le patriarche obéissant, et qui lui cria : *Non extende manum tuam super puerum!* N'étends pas ta main sur ton enfant, et ne lui fais point de mal! — Je sais bien que c'était l'ordre du Très-Haut.

1. Un recueil des écrits de Balthasar Schupp fut publié, après sa mort, par son frère : *Doct. Joh. Balth. Schuppii Schriften*, Hanau, 1663. — Le traité : *Der Freund in der Not*, a été republié par W. Braune; Halle, 1878.

Mais lorsqu'un père, une mère, portera la verge sur son enfant, je suis bien sûr qu'aucun ange ne retiendra le coup. Au contraire, tous les anges l'encourageront par des paroles sévères : *Extende manum tuam super puerum*! Étends ta main sur ton enfant!

La terre est stérile et ne produit que des chardons, aussi longtemps que le soc tranchant ne l'a point traversée : la jeunesse ne prospère que sous un régime tranchant...

Le fer qui sort de la mine a besoin d'être amolli sous le marteau : la jeunesse se gâte lorsqu'on lui ménage les coups...

Comment Clément d'Alexandrie appelle-t-il les enfants? *Flores matrimonii*, les fleurs du mariage. Mais il faut entourer les fleurs d'une cloison faite de bâtons et de verges : autrement les porcs marchent dessus...[1]

Il faut s'arrêter, quoique la verve de frère Abraham soit loin d'être épuisée. Mais quand on réfléchit que c'était là le genre d'éloquence qui plaisait à la cour de Léopold Ier, à une époque où Bossuet, Fénelon et Bourdaloue prêchaient devant Louis XIV, on est frappé de la distance qui séparait, au point de vue de la civilisation et du goût, l'Allemagne de la France.

1. « Alle heilige Engel gefallen mir wol, einen aussgenommen. Der Kostherr « des Daniel war ein Engel, der gefallt mir wol. Der Artzt des Tobiæ war ein « Engel, der gefallt mir wol. Der Abgesandte der Mutter Gottes war ein Engel, der « gefallt mir wol. Dess Loths sein Salvo-Conduct war ein Engel, der gefallt mir « wol. Die Schildwacht vor dem Paradiess ist ein Engel, der gefallt mir wol. Aber « einer wil mir schier nit gefallen, der jenige, welcher dem gehorsamen Patriar- « chen Abraham in den Säbel gefallen und auffgeschryen : *Non extende...* »

Ce passage est tiré du plus important des romans didactiques d'Abraham a Santa Clara, intitulé *Judas le maître-coquin* (*Judas der Ertz-Schelm*, 4 vol., Salzbourg, 1686-1695). Un choix de ce roman a été donné par F. Bobertag, dans la collection Kürschner. — **Œuvres complètes**, 21 vol., Passau et Lindau, 1835-1854. — **A consulter** : Karajan, *Abraham a Santa Clara*, Vienne, 1867.

CHAPITRE VI

LES ROMANCIERS

1. Le roman sentimental. Succès de l'*Amadis*; imitations et protestations. Romans traduits du français, de l'espagnol, de l'italien, de l'anglais; romans bibliques. — 2. Le roman didactique. L'histoire et la géographie sous forme de romans. Les *Robinsonades*. — 3. Le roman picaresque. Le *Simplicissimus*, tableau de l'Allemagne au temps de la guerre de Trente Ans.

1. — LE ROMAN SENTIMENTAL.

Un des genres littéraires que les satiriques poursuivaient de leurs sarcasmes, ce sont ces longs récits dont le moindre défaut était l'invraisemblance, et qui, comme aux beaux temps de la féodalité, défrayaient les loisirs de la société élégante. La grande vogue de l'*Amadis* était passée dans le reste de l'Europe, qu'elle durait encore en Allemagne. C'était la dernière forme de la littérature chevaleresque, où la chevalerie n'était plus qu'un raffinement de galanterie, et qui devait aboutir, par une série de transformations, au roman sentimental du XVIIIe siècle.

L'*Amadis* avait pris la place de ces petits contes en prose et en vers où la verve bourgeoise du XVe siècle s'était déployée avec tant d'originalité. On en avait fait une sorte de guide du bon ton et du beau langage. On en extrayait des lettres et des discours; et on l'admirait d'autant plus qu'on lui attribuait une origine française [1]. C'était surtout la lecture des femmes. Brantôme avait

1. Il faudrait dire *Amadis de Galles*, et non *de Gaule*. La plupart des localités dénotent clairement une origine galloise. Il est vrai que c'est surtout par la version française d'Herberay des Essarts (Paris, 1540-1548) que le roman s'est répandu en Europe. La première traduction allemande de l'*Amadis* parut à Francfort-sur-le-Mein, en 1583. Dix ans après fut publié à Strasbourg un *Arsenal de discours, lettres et dialogues*, tirés de l'*Amadis*.

déjà dit qu'il aurait voulu avoir autant de centaines d'écus « qu'il « y avait eu de belles, tant du monde que religieuses, que la « lecture d'*Amadis* avait perdues ». Moscherosch assigne à l'auteur une place dans l'enfer, au milieu des procureurs, des avocats et des gens de dangereuse parole. Logau dit que de tels livres sont plutôt faits pour exercer la langue que l'esprit; il préfère les vieilles chansons, chastes dans leur naïveté, « que les jeunes « filles répétaient avant qu'elles eussent appris la courtoisie nou- « velle, quand leur entretien portait encore sur l'économie « domestique et non sur les promesses fallacieuses des hommes ». Mais l'adversaire le plus acharné d'*Amadis* fut un prédicateur de la cour de Brunswick, André-Henri Bucholtz, qui, pour bannir plus sûrement le « livre impudent », pour l'arracher des mains de tous les lecteurs et de toutes les lectrices, composa lui-même deux longs romans, dont les sujets étaient empruntés à la tradition germanique; c'étaient *l'Histoire merveilleuse du prince chrétien et allemand Hercules et de la princesse royale de Bohême Valiska*, et la suite : *l'Histoire gracieuse et merveilleuse des princes chrétiens Herculiscus et Herculadisla et de leurs sérénissimes compagnons*[1].

Bucholtz prenait pour modèle Lohenstein, l'auteur d'*Arminius et Thusnelda*. Il pouvait avoir raison, lorsqu'il relevait les extravagances de l'*Amadis*; mais ses propres romans, aussi invraisemblables qu'*Amadis*, et plus ennuyeux, lui donnèrent tort. Non seulement Amadis continua son règne, mais il amena tout le cortège des héros français, anglais, espagnols, italiens, qui s'inspiraient du même esprit de galanterie et d'aventure. L'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, la *Clélie* de Mlle de Scudéry, la *Diane* de Montemayor, l'*Arcadie* de Sidney, pour ne parler que des principaux de ces romans, furent traduits en allemand[2]; et l'on composa

1. *Des Christlichen Teutschen Gross-Fürsten Herkules und der Böhmischen Königlichen Fräulein Valiska Wunder-Geschichte*, etc., 2 parties; 1659-1660. — *Der Christlichen Königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla auch Ihrer Hochfürstlichen Gesellschaft anmuhtige Wundergeschichte*, etc.; Brunswick, 1665.

2. Voici les traductions qui eurent le plus de succès :

Du français : deux traductions de l'*Astrée*, par des auteurs inconnus (Montbéliard, 1619, et Halle, 1624); l'*Ariane* de Desmarets, par un anonyme (Leyde, 1644); l'*Ibrahim* de Mlle de Scudéry, par Philippe de Zesen (Amsterdam, 1645); la *Clélie* de Mlle de Scudéry, par Jean-Guillaume de Stubenberg (Nuremberg, 1664). — De l'espagnol : la *Diane* de Montemayor, par Jean-Louis Kuffsteiner (Nuremberg, 1619). — De l'italien : *Dianea*, de Loredano, par Harsdœrffer (Nuremberg, 1634); *Calloandro* de Marini, et *Eromena*, de Biondi, par le même Stubenberg (Nuremberg, 1656 et 1667). — De l'anglais : l'*Arcadie* de Sidney, par Valentin-Théocrite

bientôt en Allemagne des ouvrages semblables, où les héros de la Grèce et de Rome, même les patriarches de la Bible, étaient présentés sous le costume chevaleresque. Le duc Antoine-Ulric de Brunswick composa une *Aramène* et une *Octavie*; son œuvre la plus utile fut la fondation de la bibliothèque de Wolfenbüttel. Philippe de Zesen, le traducteur de l'*Ibrahim* de Mlle de Scudéry, écrivit, d'après des modèles français, anglais et italiens, une *Rosemonde*, une *Sophonisbe*, et deux romans bibliques, *Assénat* et *Samson*. L'*Assénat* contient les amours de Joseph à la cour du Pharaon. Mais le type du style sentimental et ampoulé fut *Banise l'Asiatique*, du seigneur Henri-Anselme de Ziegler et Klipphausen, qui publia aussi un recueil d'héroïdes en prose sur des sujets bibliques, où l'on trouvait, entre autres nouveautés, une correspondance galante entre Adam et Ève. Il faut croire que le recueil eut du succès, puisque l'auteur en donna une suite [1].

2. — LE ROMAN DIDACTIQUE.

A la mièvrerie sentimentale se joignit un autre genre de mauvais goût, la pédanterie. Non content de former le lecteur et de l'instruire dans les belles manières, on voulut lui communiquer un enseignement direct. Dietrich von dem Werder inséra dans sa *Diane*, imitée de l'Italien Lorédan, une suite d'épisodes sur la guerre de Trente Ans. Le polygraphe Happel enseigna la géographie sous forme de romans; il y en avait un pour chaque partie du monde; neuf autres exposaient, dans un cadre qui paraissait ingénieux, l'histoire politique et militaire de l'Europe dans les dernières années du XVIIe siècle. Il n'est pas besoin de dire que de tels ouvrages n'offraient plus ni composition ni style.

Ce qu'on appelle les *Robinsonades* était encore une sorte de romans géographiques. Le *Robinson* de Daniel de Foe était à peine publié en Angleterre qu'il en parut une traduction allemande qui eut cinq éditions dans la même année [2]. Le nombre des imi-

de Hirschberg (Francfort, 1629). — Enfin Opitz traduisit l'*Argenis* de Barclay, écrite en latin (Breslau, 1626).

1. **A consulter.** — Cholevius, *Die bedeutendsten deutschen Romane des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, 1866. — F. Bobertag, *Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland*, 2 vol., Breslau, 1876-1884. — Un choix de la *Banise* et d'autres romans a été donné par Bobertag, dans la collection Kürschner.

2. Francfort et Leipzig, 1720; une année après la publication du roman original.

tations fut si considérable, qu'un auteur moderne a pu faire cinq volumes avec une analyse et des extraits de celles qu'il a pu connaître[1]. On eut le Robinson saxon, silésien, souabe, franconien, suisse; le Robinson savant, moral, spirituel; le Robinson médecin, libraire. Chaque province, chaque profession eut le sien. Un seul de tous ces romans a duré, *l'Ile de Felsenburg* de Jean-Gottfried Schnabel, que Tieck a renouvelé et remis en circulation au commencement de ce siècle[2]. Le héros de ce roman, fils d'un négociant ruiné, va chercher dans une île de la mer du Sud une société qui ne soit point désorganisée par la politique, et où l'homme puisse vivre de son travail. La plupart de ces voyageurs en quête d'une patrie lointaine n'ont quitté leur pays qu'à la suite de quelque mécompte, de quelque disgrâce imméritée. Ils sont plus intéressants que les Amadis et les Arminius, parce qu'ils luttent contre des difficultés réelles et qu'ils souffrent du malheur de leur temps.

Après les *Robinsons*, nous n'avons plus qu'un pas à faire pour rencontrer des ouvrages où se peint directement, sans fiction et sans emphase, l'Allemagne du XVIIe siècle : ce sont les romans du genre picaresque.

3. — LE ROMAN PICARESQUE. — LE « SIMPLICISSIMUS ».

Le roman picaresque est le produit naturel d'une société où les conditions ordinaires de la vie sont troublées, où l'activité régulière de l'homme n'est plus protégée par la loi. Il n'a trouvé que deux fois, dans l'Europe moderne, un terrain tout à fait favorable : en Espagne, après l'effondrement de la grande monarchie de Charles Quint et de Philippe II, et en Allemagne, lorsque la guerre de Trente Ans commença la dissolution du Saint-Empire romain. La France ne l'a pas connu, ou du moins n'a pu en recevoir le modèle que de l'étranger. Le seul exemple que nous en ayons, le *Gil Blas*, est comme une plante exotique dans notre littérature. On admire, en le lisant, la franchise du

1. Haken, *Bibliothek der Robinsone*, Berlin, 1805-1808. — A consulter : H. Hettner, *Robinson und die Robinsonaden*, Berlin, 1854.
2. *Die Insel Felsenburg, bearbeitet von* L. Tieck, Breslau, 1827. L'édition primitive est de 1731.

style, la finesse de l'observation; mais on sent bien que de telles mœurs n'ont jamais été les nôtres.

Le *picaro*, tel que les romanciers espagnols du XVIe siècle l'ont dépeint, c'est l'homme sans aveu, à l'abri des coups du sort, parce qu'il ne possède rien et qu'il ne tient à personne, sans souci du lendemain, parce qu'il attend tout de l'imprévu. Il a traversé tous les métiers, toutes les classes. Tour à tour maître et valet, il s'est enrichi quelquefois; mais il a toujours dépensé vite, pour n'avoir pas à craindre un revers. Il a pratiqué tous les vices, ayant trop de modestie pour vouloir être meilleur que ses contemporains; mais il a des retours de conscience, qui lui font regretter de ne pas vivre dans un temps où la vertu soit utile. Il raconte lui-même ses aventures avec bonhomie, et il fait ordinairement une fin pieuse, à moins, toutefois, qu'il n'ait été dévot toute sa vie. Tels sont les traits de caractère communs à deux personnages, dans lesquels s'est dépeinte une partie de la société espagnole du XVIe siècle, Lazarille de Tormes et Guzman d'Alfarache; et à ces deux types, qui ont été souvent reproduits, l'Allemagne du siècle suivant en a ajouté un troisième, qui n'est pas moins original, ni moins digne de survivre[1].

Simplicissimus, ou Simplex, est un pauvre enfant abandonné. Il est recueilli par des paysans, qui lui font garder leurs troupeaux dans les montagnes du Spessart. « Ce que je savais le mieux, » dit-il, « c'était la musique; je sifflais des airs dont la montagne « retentissait. Le reste de mon instruction était digne de la for« tune de mon père adoptif. En théologie, j'étais unique dans la « chrétienté : je ne savais rien ni de Dieu ni des hommes, ni du « ciel ni de l'enfer, ni des anges ni du démon. Je ne distinguais « pas le bien du mal, et, avec cette science, je vivais comme nos « premiers parents dans le paradis, qui ne connaissaient encore, « dans leur innocence, ni la maladie, ni la mort, ni la résurrec« tion. Quelle noble vie je menais! Car la profondeur de ma « théologie me dispensait de rien savoir de la médecine, de la « jurisprudence et des autres sciences qui ont cours parmi les « hommes. »

Le village où demeure Simplex est surpris par une troupe de cavaliers; la population est en grande partie massacrée. L'enfant

1. *Lazarille de Tormes* fut traduit en allemand par Nicolas Ulenhart (Augsbourg, 1617); *Guzman d'Alfarache*, par Ægidius Albertinus (Munich, 1615). — L'*Aventureux Simplicissimus* parut d'abord à Montbéliard, en 1669.

se sauve dans la forêt et rencontre un ermite, qui le garde auprès de lui pendant deux ans et lui apprend à lire. Mais l'ermite meurt. Simplex est pris par les Suédois; il sert le gouverneur de Hanau en qualité de fou, et son état lui permet de dire parfois de dures vérités à son maître. Étant tombé dans une embuscade, il est emmené par les Croates. C'est alors surtout qu'il apprend à connaître les mœurs de la soldatesque, et il en fait une peinture effrayante. Entraîné peu à peu dans la vie tumultueuse dont il est témoin, il descend toujours plus bas dans la corruption. Bientôt, soit par lassitude, soit par dégoût, il se sépare de ses complices. Ayant découvert un trésor, il se fait grand seigneur et visite la France. Mais il apprend en route qu'il a perdu sa fortune, et il regagne le Rhin en vendant des drogues de village en village. Il retrouve ses compagnons d'armes, et recommence ses courses, non plus comme soldat, mais comme brigand. Il ne s'arrête qu'à la conclusion de la paix. Rentré au village où il avait passé son enfance, il reporte sa pensée en arrière, et dit : « Me voici arrivé au terme de ma vie périlleuse. « J'ai été tour à tour heureux et malheureux, grand et petit, « riche et pauvre, joyeux et triste, aimé et haï, honoré et « méprisé. Mais qu'ai-je rapporté de ce long voyage? Un corps « fatigué, un esprit troublé, et mon meilleur temps perdu. Je « n'ai été que mon propre ennemi. » Il redevient ermite, et se retire dans les solitudes du Spessart.

L'auteur de l'*Aventureux Simplicissimus*, Christophe de Grimmelshausen, né à Gelnhausen près de Hanau, vers 1625, combattit pour la cause protestante dans les dernières années de la guerre de Trente Ans. Plus tard il embrassa le catholicisme, et vécut à Renchen, dans le pays de Bade, comme administrateur des biens de l'évêché de Strasbourg; il mourut en 1676. Il fut sans doute en relations avec Moscherosch, et il dut connaître par lui la littérature romanesque de l'Espagne. On remarque entre les deux écrivains des analogies de pensée et de style. Ils déplorent l'un et l'autre les divisions de l'Allemagne, et souhaitent également le retour de l'ordre et de la paix. Mais les traits épars qui se rencontrent dans Moscherosch se réunissent chez Grimmelshausen en un tableau imposant. Le *Simplicissimus* est l'œuvre la plus vivante de la littérature allemande du XVIIe siècle. Malheureusement, c'est une œuvre isolée. Grimmelshausen est presque le seul écrivain de son temps qui ait su regarder la réalité en

face, tandis que les chefs d'école cherchaient dans un lointain chimérique des sujets vides de sens et dénués d'intérêt[1].

1. Ce n'est que depuis 1837 (par H. Kurz) que le vrai nom de l'auteur du *Simplicissimus* est connu en Allemagne. On lui a érigé un monument à Renchen, il y a une vingtaine d'années. Il s'était caché lui-même sous des pseudonymes et des anagrammes. Il composa aussi, avant et après le *Simplex*, des romans dans le goût d'*Amadis* : *le Chaste Joseph*, *Dietwalt et Amelinde*, *Proximus et Lympida*, qui sont justement oubliés. Ce qui est plus intéressant, c'est un ensemble d'ouvrages qui se rattachent au *Simplex* et qui en forment, pour ainsi dire, le complément : le *Trutz-Simplex ou Biographie détaillée et merveilleuse de l'aventurière Courage*, le *Springinsfeld*, et *le Nid merveilleux*. — **Éditions** de Holland (*Der Abenteuerliche Simplicissimus*, Tubingue, 1851), de A. Keller (*Der Ab. Simpl. und andere Schriften*, 4 vol., Suttgart, 1854-1882), de H. Kurz (*Simplicianische Schriften*, 4 vol., Leipzig, 1863-1864), de Tittmann (*Der Ab. Simpl.*, 2 vol., Leipzig, 1874; *Simplicianische Schriften*, 2 vol., Leipzig, 1877), de Kœgel (*Der Ab. Simpl.*, Halle, 1880) et de Bobertag (*Grimmelshausens Werke*, 3 vol. de la collection Kürschner. — **A consulter** : F. Antoine, *Étude sur le Simplicissimus de Grimmelshausen*, Paris, 1882; F. Bobertag. *Geschichte des Romans*, I, II, Berlin, 1884.

CHAPITRE VII

RÉACTION CONTRE L'ÉCOLE DE SILÉSIE

Dissolution de l'école de Silésie. — 1. Les épigrammes littéraires de Wernicke. — 2. Persistance de l'imitation; les satires de Canitz. Christian Weise et ses comédies. La raison érigée en principe suprême. Échec final de l'école. — 3. Brockes, un précurseur lointain de Klopstock.

L'école de Silésie durait encore, quoique son autorité s'affaiblît d'année en année. Les meilleurs esprits s'en séparaient et suivaient leur propre voie. Les liens se relâchaient, les forces s'éparpillaient; on remarquait de plus en plus ce manque de cohésion, signe caractéristique des périodes qui finissent. Les satiriques avaient déjà mêlé la critique littéraire à la peinture des mœurs; mais ils n'avaient blâmé, au fond, que l'exagération d'un principe dont ils reconnaissaient la justesse. Bientôt la doctrine même fut mise en question, et, ce qui semblait encore plus hardi, on osa douter du talent des maîtres.

1. — WERNICKE.

Le premier dissident qui se produisit au sein de l'école fut un homme dont le jugement critique était fortifié par une grande connaissance du monde et des littératures étrangères. Christian Wernicke fut trop peu apprécié de ses contemporains : de là vient l'incertitude où l'on est resté longtemps sur sa vie. Il est né en 1661; il nous apprend qu'il était Prussien de naissance, fils d'un père saxon et d'une mère anglaise. C'était un esprit cosmopolite. Il séjourna longtemps en Angleterre, et s'établit ensuite à Hambourg. Il fut nommé, en 1708, ministre résident du Dane-

mark à Paris; il mourut à Copenhague, en 1725. Wernicke publia d'abord, en 1697, à Amsterdam, un recueil d'*Inscriptions ou Épigrammes*, qui s'augmenta d'édition en édition[1]. Il joignait à chacune de ses petites poésies des remarques en prose, où sa pensée se développait et se complétait par des exemples. Il attribuait un grand rôle à la critique littéraire, à condition qu'elle fût sérieuse, tout en restant mesurée dans les termes. Il prétendait que ce qui avait élevé si haut la littérature française, c'est que chaque ouvrage, quel qu'en fût l'auteur, était aussitôt suivi d'une critique, tandis qu'en Allemagne on ne pouvait toucher à un grand nom sans être assailli par un essaim de poétereaux, disciples obscurs qui se croyaient intéressés à la gloire du maître. Wernicke fit l'expérience du danger qu'il peut y avoir à exciter la bile des mauvais écrivains; il s'attira de violentes et grossières diatribes. Mais ses critiques restaient, et l'autorité de l'école était ébranlée. Wernicke affirmait hautement que l'Allemagne avait plus de rimeurs que de poètes, que c'était par une étrange illusion qu'elle osait se comparer à la France, à l'Angleterre, à l'antiquité. Il disait que les personnages tragiques de Lohenstein marchaient sur des échasses, au lieu de chausser le cothurne. Il méprisait le style fleuri : « Ce sont les champs stériles qui « sont envahis par les fleurs. » Une de ses épigrammes, intitulée *Sur certaines poésies*, est ainsi conçue : « La coupe? parfaite. Le vers? « coulant. La rime? exacte. Les mots? bien ordonnés. Rien n'est « dérangé que le sens[2]. » N'était-ce pas, en deux lignes, toute la critique de l'école de Silésie? Wernicke pensait que le salut viendrait de la cour de Berlin, « où se faisaient remarquer des « hommes distingués, qui savaient unir dans leurs poésies la « régularité à l'invention, l'intelligence à la sensibilité, et parler « une langue à la fois vive et correcte[3]. » C'était une allusion à Canitz et au petit groupe qui se rattachait à lui.

1. *Überschriffte oder Epigrammata, in Kurtzen Satyren, Kurtzen Lob-Reden und Kurtzen Sitten-Lehren bestehend*, Amsterdam, 1697. — Un choix, avec Canitz, Neukirch, Weise et Brockes, dans : *Die Gegner der zweiten schlesischen Schule*, de L. Fulda (collection Kürschner).

2. « Der Abschnitt? gut. Der Vers? fliesst wol. Der Reim? geschickt.
« Die Wort'? in Ordnung. Nichts als der Verstand verrückt. »

3. « Sintemahl sich da einige vornehme Hoffleute hervorgethan, welche Ord- « nung zu der Erfindung, Verstand und Absehn zur Sinnligkeit, und Nachdruck zur « Reinligkeit der Sprache in ihren Gedichten zu setzen gewusst. » (Article d'Erich Schmidt, dans la *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. XLII, p. 92.)

2. — CANITZ. — CHRISTIAN WEISE.

Ce qui achevait de ruiner l'école de Silésie, c'est que les autorités françaises qu'elle invoquait perdaient, en France même, de leur prestige. Ronsard avait été détrôné par Malherbe, et Malherbe lui-même n'était plus considéré que comme un précurseur de Boileau. Au temps d'Opitz, on imitait les auteurs de la Pléiade; ce fut Boileau que l'on imita maintenant. Le baron Louis de Canitz, né à Berlin en 1654, donna l'exemple, et il eut un disciple dans Benjamin Neukirch. Homme du monde et diplomate, Canitz visita plusieurs cours de l'Europe et finit par entrer au service du Grand Électeur Frédéric-Guillaume. Il prit part aux négociations pour la paix de Ryswyk, et mourut, peu après son retour à Berlin, en 1699. La mesure parfaite de l'esprit français fut son idéal. Sa méthode fut d'allier le bon sens avec la rime. Ses poésies légères sont écrites dans un style facile; ses satires sont pleines de raison; mais les unes et les autres manquent de verve. Le plus grand éloge que l'on puisse faire de Canitz, c'est de reconnaître qu'il sut éviter en effet, comme il le voulait, les défauts des derniers poètes silésiens[1].

La poésie allemande redescendait peu à peu des hauteurs nuageuses auxquelles l'avait élevée Lohenstein. Canitz lui avait fait abaisser son vol; Christian Weise la ramena jusqu'à terre, en la faisant servir à ses desseins pédagogiques. Né à Zittau en Saxe, en 1642, fils d'un instituteur, Weise consacra sa vie à l'enseignement; il dirigea longtemps le gymnase de sa ville natale, qu'il rendit très prospère; il mourut en 1708. Il avait débuté, tout jeune, par un recueil de poésies légères, destinées à être chantées dans les réunions d'étudiants : c'étaient les *Pensées superflues de la verte jeunesse*[2]. Que fallait-il dans un pareil genre? Du naturel,

1. Ses poésies furent recueillies après sa mort (Berlin, 1700); lui-même n'en avait publié que des éditions partielles. — Le Silésien Benjamin Neukirch, né en 1665, mort à Anspach en 1729, a survécu par ses cantiques religieux; ses poésies profanes, ses poèmes héroïques sont aussi prosaïques que ses satires. Sa traduction en vers du *Télémaque* fut longtemps considérée comme un ouvrage classique; c'était une des lectures du jeune Gœthe.

2. *Ueberflüssige Gedanken der grünenden Jugend*, Leipzig, 1668; seconde partie, 1671. — Il donna plus tard, comme pendant, les *Pensées nécessaires de la verte jeunesse* (*Nothwendige Gedanken der grünenden Jugend*, Leipzig, 1675), et enfin des *Pensées mûres* (*Reiffe Gedanken*, Leipzig, 1682), qui semblaient destinées à tous les âges.

de la gaieté et un peu d'esprit. Ce furent les qualités que Weise ambitionna toujours. « Je fais peu de cas, » dit-il, « d'un ouvrage « allemand qui ne se comprend qu'à l'aide d'un commentaire latin. « Ceux qui veulent écrire ainsi, Dieu me garde de les en empêcher! « Mais qu'on me laisse ma simplicité (*meine Simplicität*)[1]! » Weise proscrivait tout ce qui était affecté, surtout les mots forgés arbitrairement. Il préférait, quand la langue faisait défaut, employer un mot étranger. Il fait beaucoup d'emprunts au français : c'est peut-être le seul genre d'excès qu'on puisse lui reprocher. Malheureusement, il n'avait pas une haute idée de la poésie; il ne la comprenait que comme un divertissement honnête, ou comme un moyen d'inculquer une vérité morale. Ses ouvrages dramatiques (il en composa une cinquantaine, qui ne sont pas tous conservés) furent joués par les écoliers de Zittau; ils étaient spécialement écrits pour eux. Personne n'y cherchera le grand art; mais c'était déjà une heureuse nouveauté, après les parades de Lohenstein, que de savoir nouer et dénouer une intrigue sans effort. Lessing ne trouvait-il pas, dans le *Masaniello*, « malgré la froideur pédantesque, çà et là une étincelle de « Shakespeare »? Les comédies de Weise ont de la gaieté et de l'observation, et quelques-unes ont pu être reprises avec succès. Ses pièces historiques et ses drames bibliques sont médiocres; les sujets ont dû être rapetissés d'abord, pour être mis à la portée des acteurs et des spectateurs. Ses romans enfin contiennent des épisodes agréables, des portraits bien dessinés; mais l'intention didactique paraît trop : c'est le défaut de tous ses ouvrages[2].

La réforme de Weise, de Canitz et de quelques sages esprits qui entrèrent dans la même voie peut être appelée un progrès, venant après les ambitieuses folies de la seconde école de Silésie. Mais elle n'aboutissait, au fond, qu'à une littérature d'écoliers, de professeurs, de diplomates, qui ne pouvait prendre aucun développement, et qui, dès le premier jour, avait dit son dernier mot. On n'était revenu de l'emphase que pour tomber dans la sécheresse. On oscillait ainsi entre les extrêmes, et l'on tâtonnait

1. *Curieuse Gedanken von deutschen Versen*, Leipzig, 1691. — C'était un traité de versification allemande. Weise composa de même un manuel du style épistolaire : *Curieuse Gedanken von deutschen Briefen*, Leipzig, 1691.

2. **Édition moderne.** — Deux comédies, avec une introduction, dans : *Die Gegner der zweiten schlesischen Schule*, par L. Fulda (collection Kürschner). — **A consulter :** H. Palm, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Litteratur des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Breslau, 1877.

dans le vague, parce qu'on n'avait aucun principe sûr, aucune règle de goût fondée sur le caractère national. On regardait au loin, au lieu de s'interroger soi-même. On imitait d'abord pour s'exercer, ou plutôt l'on gâtait de beaux modèles; et lorsqu'on croyait reprendre son indépendance, on imitait encore par habitude. Après un siècle d'hésitations, on se trouvait enfin ramené au point de départ, à ce type d'une littérature instructive, humble et correcte, qui avait été l'idéal d'Opitz.

3. — BROCKES.

Il est juste, avant de quitter l'école de Silésie, de mentionner un homme qui eut presque une originalité : c'est Berthold-Henri Brockes, membre du conseil de la ville libre de Hambourg. Né dans cette ville en 1680, Brockes fit ses études à Halle, et parcourut ensuite l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, la France. Il se donna l'éducation la plus complète, apprit les principales langues de l'Europe, étudia même la musique, et s'exerça dans la peinture. Il mourut à Hambourg, en 1747. Ses aptitudes variées se reconnaissent dans ses écrits. Les goûts du peintre se retrouvent dans les descriptions de la nature, qui n'ont que le défaut d'être parfois trop minutieuses : ce sont de petits tableaux flamands. Brockes rompit le premier l'alexandrin monotone des Silésiens. Son vers a du mouvement et de l'harmonie; il ne dédaigne même pas l'harmonie imitative. Ses poésies, qui portent le titre de *Plaisir terrestre en Dieu*, et qui eurent successivement neuf volumes, dont le dernier ne parut qu'après sa mort, ont pour but de montrer, dans tous les phénomènes de la nature, la puissance et la bonté du Créateur[1]. Il traduisit l'*Essai sur l'homme* de Pope et *les Saisons* de Thomson. Il fut un des premiers écrivains allemands qui imitèrent l'Angleterre avec succès, et on peut le considérer, sous ce rapport, comme un précurseur de Bodmer et même de Klopstock[2].

1. *Irdisches Vergnügen in Gott*, 9 parties, Hambourg, 1721-1748. — **A consulter** : A. Brandl, *Barthold Heinrich Brockes*, Insbruck, 1878.

2. **Les poètes de cour. Jean Besser.** — Une variété curieuse du poète silésien, dans la dernière période de l'école, c'est le poète de cour. Jean de Besser fut le type de cette classe de beaux-esprits. Il était fils d'un pasteur de la Courlande, et destiné à suivre la carrière de son père. Mais les relations qu'il eut avec des jeunes gens nobles changèrent ses résolutions. Il fut attaché à la cour des électeurs de Brandebourg, et s'éleva de degré en degré jusqu'à la dignité de conseiller

de légation en exercice, avec un traitement de 300 thalers. L'électeur Frédéric III, ayant pris la couronne royale, le choisit pour son maître de cérémonie et son poète de cour. Il possédait la plus riche bibliothèque du temps sur la science du cérémonial; il la vendit à l'électeur de Saxe, qui lui en laissa la jouissance, à la condition d'instruire dans son art un homme qui fût capable de lui succéder. Il prit pour disciple le poète Kœnig, poète au même titre que lui. Jean de Besser avait quitté le Brandebourg, à l'avènement du roi Frédéric-Guillaume Ier, moins préoccupé d'étiquette que son prédécesseur, et il s'était attaché à la cour de Dresde. Besser arrivait, par une retouche opiniâtre, à donner à ses poésies un certain vernis d'élégance. Louis de Canitz ayant perdu sa femme, il attendit un an pour lui exprimer ses condoléances en vers. Des madrigaux, qu'il « improvisait » à table, lui coûtaient des semaines de travail. Il eut de son vivant la réputation d'un vrai poète; et Leibnitz lui-même le loue pour avoir su dire décemment des choses indécentes, dans un poème qui avait pour titre *l'Asile de l'Amour*.

SIXIÈME PÉRIODE

LA LITTÉRATURE CLASSIQUE

DEPUIS L'AVÉNEMENT DE FRÉDÉRIC II (1740)
JUSQU'A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PREMIÈRE SECTION

KLOPSTOCK, LESSING ET WIELAND

CHAPITRE PREMIER

FRÉDÉRIC II

Faiblesse du Saint-Empire romain après la guerre de Trente Ans; scission entre l'Allemagne catholique et l'Allemagne protestante. — Commencements de la puissance prussienne. — Le Grand Électeur Frédéric-Guillaume. — Les victoires de Frédéric II. — Rôle contradictoire de ce roi, qui n'aime et n'admire que l'étranger, et qui donne le premier éveil au sentiment national.

Le Saint-Empire romain ne se releva pas du coup que lui avait porté le traité de Westphalie. Son existence fut plus sérieusement compromise qu'elle ne l'avait jamais été au moyen âge. Retenir dans les liens d'une puissante unité des peuples de nationalité différente, dont la civilisation n'était pas la même et dont les intérêts ne s'accordaient pas toujours, cette tâche, à laquelle s'étaient vainement appliqués les Otton de Saxe et les Hohenstaufen, devenait plus ardue depuis que les empereurs de la maison d'Autriche avaient étendu leurs domaines à l'étranger. La question politique se compliquait dès lors d'un intérêt dynastique. La Réforme créa de nouveaux embarras. Des divergences de caractère, qui s'étaient dissimulées durant des siècles, éclatèrent tout d'un coup : l'Allemagne se trouva scindée en deux

portions à peu près égales, qui semblaient étonnées d'avoir été si longtemps unies. Il était à prévoir qu'au milieu de la désorganisation de. l'ancien corps germanique se formeraient des agglomérations nouvelles. Alors commença, en effet, la fortune de cet État de forme étrange et de nature encore indécise, qui se composait du margraviat de Brandebourg, du duché de Prusse et d'un grand nombre de possessions échelonnées sur l'Elbe et la Weser.

L'Autriche, tout affaiblie qu'elle était, gardait la direction du parti catholique. La Suède, depuis sa lutte contre la Russie, ne pouvait plus prétendre à soutenir la cause protestante en Allemagne. Il y avait, entre ces deux puissances déchues, un rôle glorieux à jouer : ce fut celui que le Grand Électeur Frédéric-Guillaume essaya de prendre, sinon pour lui, du moins pour ses successeurs. Il battit les Suédois à Fehrbellin, en 1675, et les rejeta pour quelques années du territoire allemand; il appela des colons hollandais pour défricher les plaines sablonneuses du Brandebourg et de la Poméranie; il offrit un asile aux protestants réfugiés de France. En un mot, il fit de la petite ville qui était sa capitale, et qui comptait moins de dix mille habitants, un nouveau centre du protestantisme en Allemagne, et, en ce sens, on peut dire qu'il posa les premiers fondements de la grandeur prussienne.

La Prusse, ou ce qui devait plus tard s'appeler de ce nom, était devenu, entre les mains du Grand Électeur, un des principaux États de l'Allemagne; son arrière-petit-fils, Frédéric II, l'éleva au rang d'une puissance européenne. La guerre de Sept Ans rendit le nom de Frédéric II populaire, non seulement par l'héroïsme qu'il y déploya, mais parce qu'on voyait en lui le représentant d'une cause nationale. Les armées que l'Autriche mettait en campagne depuis deux siècles étaient en grande partie composées d'étrangers; c'étaient souvent des chefs italiens ou espagnols qui les commandaient. On put célébrer enfin des victoires remportées par un général allemand avec des troupes allemandes; et l'on avait vu ce général résister, dans six campagnes successives, aux forces combinées de trois États dont chacun semblait assez puissant pour l'anéantir. La longue humiliation de la guerre de Trente Ans était effacée. Tous les peuples de race germanique, sous quelque gouvernement qu'ils fussent placés, s'enorgueillirent des triomphes de Frédéric, et, en s'associant à

sa gloire, ils eurent pour la première fois le vague sentiment de leur unité.

L'enthousiasme excité par la guerre de Sept Ans seconda l'essor de la littérature allemande. Voici ce que dit Gœthe, dans un passage curieux de son autobiographie, où il explique le mouvement général de l'époque vers laquelle le reportaient ses premiers souvenirs :

Les exploits du grand Frédéric furent le premier fonds vivant, véritable, élevé, de la poésie allemande. Toute poésie nationale est vaine, ou risque de le devenir, si elle ne repose sur ce qu'il y a de plus profondément humain, sur les destinées des peuples et de leurs conducteurs, quand ils se sont identifiés les uns avec les autres. Il faut montrer les rois dans les périls de la guerre, où ils paraissent les premiers, par cela même qu'ils fixent et partagent le sort du dernier de leurs sujets. Ils deviennent ainsi beaucoup plus intéressants que les dieux eux-mêmes, qui, après avoir fixé nos destinées, se dispensent de les partager. En ce sens, chaque nation, si elle veut prétendre à l'estime des autres, doit avoir son épopée, pour laquelle la forme du poème épique n'est pas précisément nécessaire.

Si les *Chants de guerre* entonnés par Gleim gardent un si haut rang dans la poésie allemande, c'est qu'ils sont nés au milieu de l'action, et que leur forme heureuse, qui semble l'œuvre d'un combattant dans le moment décisif, nous donne le sentiment de l'activité la plus complète. Ramler chante autrement, mais avec beaucoup de noblesse, les hauts faits de son roi; tous ses poèmes sont pleins d'idées; ils élèvent l'âme par de grandes peintures, et ils conservent par là même une valeur impérissable. Car la valeur intrinsèque du sujet traité est le principe et la fin de l'art. On ne saurait nier, il est vrai, que le génie, le talent exercé, ne puissent tout faire de tout, par l'exécution, et dompter la matière la plus rebelle; mais, tout bien considéré, le résultat est toujours une œuvre artificielle, plutôt qu'une œuvre d'art. Celle-ci doit reposer sur un fonds important, pour qu'une exécution habile, soignée, consciencieuse, fasse ressortir la dignité du sujet avec d'autant plus de bonheur et d'éclat.

Ainsi les Prussiens, et avec eux l'Allemagne protestante, avaient conquis pour leur littérature un trésor qui manquait au parti contraire, et qui lui a toujours manqué, malgré tous les efforts qu'il a faits pour y suppléer. Les écrivains prussiens s'inspirèrent de la grande idée qu'ils pouvaient se faire de leur roi; et ils montrèrent d'autant plus de zèle, que celui au nom duquel ils faisaient tout ne voulait en aucune façon entendre parler d'eux...[1]

Gœthe semble croire que Frédéric II rendit d'autant plus de services aux poètes allemands qu'il les méprisa davantage. Sans

1. *Poésie et Vérité*, livre VII.

aller aussi loin, on ne peut qu'être frappé de ce qu'il y a de contradictoire dans le rôle de ce roi, de qui ses compatriotes datent une ère nouvelle dans le développement de leur vie nationale, et qui n'aimait et n'admirait que l'étranger : tant il est vrai que ce sont les circonstances qui donnent leur vraie portée aux actions des hommes, et que la figure des grands capitaines, aussi bien que des grands inventeurs, a besoin, pour se compléter, de cet élément insaisissable qu'y ajoute l'imagination populaire. Frédéric II, tout français par l'esprit, fut, en dépit de lui-même, un des auteurs de la réaction littéraire contre la France.

Quand Voltaire arriva à Berlin, en 1750, il crut n'avoir pas quitté Versailles. « La langue qu'on parle le moins à la cour, » écrivait-il, « c'est l'allemand[1]. » Frédéric parlait mal sa langue maternelle, et l'écrivait plus mal encore. Il fallait qu'un de ses amis de jeunesse, M. de Suhm, lui traduisît les traités philosophiques de Wolff du latin en français, pour qu'il pût s'y intéresser. Il ne prêta jamais la moindre attention au mouvement littéraire qui commençait autour de lui. Il ne vit dans le succès de *Gœtz de Berlichingen* qu'une preuve du mauvais goût qui régnait encore dans le public. Quand Christian-Henri Müller lui envoya ses *Poésies allemandes du moyen âge*, il lui fit répondre que « toute l'édition « ne valait pas une charge de poudre et qu'il ne tolèrerait jamais « de telles platitudes dans sa bibliothèque ». Il eut, en 1760, une entrevue avec Gellert. « Pourquoi n'avons-nous pas de bons écri- « vains en Allemagne? » lui demanda-t-il. — « Votre Majesté en « voit un, » interrompit un assistant. — « C'est bien, » répliqua Frédéric, « mais pourquoi n'en avons-nous pas plusieurs? » Dans sa *Dissertation sur la langue allemande*, il ne nomme ni Klopstock, ni Wieland, ni Lessing, ni même Kleist, Gleim, Ramler, qui chantaient ses victoires et lui dédiaient leurs vers[2]. Les odes de Klopstock lui rappelaient trop les cantiques sacrés que ses précepteurs

1. Lettre à Mme Denis, du 24 août. — Voltaire écrivait encore au marquis de Thibouville, le 24 octobre : « Je me trouve ici en France. On ne parle que « notre langue. L'allemand est pour les soldats et les chevaux; il n'est nécessaire « que pour la route. En qualité de bon patriote, je suis un peu flatté de ce petit « hommage qu'on rend à notre patrie, à trois cents lieues de Paris. Je trouve des « gens élevés à Kœnigsberg qui savent mes vers par cœur. »

2. *Dissertation sur la langue allemande, les défauts qu'on peut lui reprocher, les causes de ces défauts et les moyens de les corriger*; 1780. — Nouvelle édition par L. Geiger; Heilbronn, 1883. — On trouvera mentionnés dans l'introduction de Geiger les principaux écrits suscités par la dissertation de Frédéric. Gœthe lui-même avait composé un dialogue, qu'il ne fit pas imprimer, et qui semble perdu.

lui avaient fait apprendre dans sa jeunesse comme *pensum*. Wieland ne lui apportait qu'un écho affaibli de la France. Mais ce qui étonne, c'est qu'il n'ait pas compris la dialectique fine et serrée de Lessing. Au fond, il était persuadé que les Allemands ne produiraient jamais rien que par imitation. Il leur accordait le bon sens, la patience, la profondeur même; mais il les trouvait lourds et diffus; il leur reprochait surtout de ne pouvoir quitter un sujet sans l'avoir épuisé. Il oubliait que ces défauts pouvaient devenir des qualités, et que, sous la pesanteur du style, se cachait peut-être l'embarras d'une pensée que sa propre originalité gênait encore. Il conçut des projets de réforme; mais on voit bien que tout ce qu'il rêvait pour son pays était une sorte de littérature pseudo-française. Il propose, dans sa Dissertation, d'adoucir la langue en insérant des voyelles entre les consonnes multiples. Il conseille l'étude persévérante des anciens. Enfin, il espère beaucoup « de la friction de l'esprit français ». Il pensait bien que l'Allemagne, au degré de civilisation où elle était arrivée, devait avoir une littérature. Il présageait une aurore : il ne se doutait pas qu'elle était venue, et que le grand jour allait luire.

Les contemporains de Frédéric II furent plus justes envers lui qu'il ne l'était pour eux. Ils proclamèrent hautement la part qu'il avait prise à l'émancipation de l'Allemagne. Les critiques et les philosophes continuèrent l'œuvre que le guerrier diplomate avait commencée. La période qu'on a appelée du nom de *Sturm-und-Drang*, qu'est-ce autre chose qu'une guerre de Sept Ans dans la littérature? Frédéric II avait suscité l'esprit qui allait remettre en question la supériorité littéraire des nations voisines; et, le jour où l'Allemagne se trouva dotée à son tour d'une littérature originale, on pardonna au grand roi d'avoir trop aimé Voltaire, parce qu'il avait été, à son insu et presque malgré lui, l'allié de Lessing et le précurseur de Gœthe[1].

1. **A consulter.** – H. Prœhle, *Friedrich der Grosse und die deutsche Litteratur*, Berlin, 1872; 2e édit., 1878.

CHAPITRE II

L'ÉCOLE SAXONNE ET L'ÉCOLE SUISSE

1. Gottsched, dernier représentant du « goût français »; ses ouvrages théoriques; ses tragédies. Bodmer; son traité *Du Merveilleux*; l'imagination introduite dans la théorie des arts. Breitinger; Baumgarten; Sulzer. — 2. Les écrivains des *Contributions de Brême*. Les fables de Gellert. Les satires de Liscow et de Rabener. — 3. Le théâtre. Tentatives stériles de l'école de Gottsched. Cronegk. Brawe. Christian-Félix Weisse; premier contact avec Shakespeare.

1. — GOTTSCHED ET BODMER.

Jean-Christophe Gottsched fut le dernier représentant de ce qu'on appelait en Allemagne le goût français. Il était Prussien d'origine et né à Judithenkirch, près de Kœnigsberg, en l'an 1700. Sa haute taille lui ayant fait craindre d'être incorporé de force dans l'armée de Frédéric-Guillaume Ier, il s'enfuit à Leipzig, où il fit pendant près d'un demi-siècle des leçons très suivies sur l'éloquence et la poésie; il mourut en 1766. C'était un esprit sec et analytique, tenace dans ses conclusions, parce qu'il ne voyait jamais qu'un côté des choses, faussant tout en voulant tout simplifier, construisant la théorie des belles-lettres avec une rigueur mathématique, et n'oubliant dans ses combinaisons qu'un seul facteur, ce sentiment intime du beau qui est la première condition de l'art et la vraie sauvegarde du génie. Gottsched voulut donner à l'Allemagne cette unité de langue et d'esprit qu'il admirait en France, et il crut qu'il suffisait pour cela d'imposer aux écrivains la correction comme règle unique et absolue. Il publia successivement une *Rhétorique*, une *Poétique* et une *Grammaire*[1]. Toute sa théorie dérive de ce principe, vague en lui-même

1. *Redekunst*, Hanovre, 1728. — *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig, 1730. *Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst*, Leipzig, 1748.

et qu'il ne sut pas préciser, que la poésie est l'imitation de la nature. C'est la raison qui détermine la méthode de l'imitation; c'est à elle qu'il appartient de fixer les lois de chaque genre. L'artiste ayant quelque connaissance du monde n'aura qu'à faire choix d'un sujet : il sera sûr, en observant les règles prescrites, de faire un bon ouvrage. Le procédé était trop simple et d'un emploi trop facile pour que Gottsched n'en fît pas lui-même l'essai. Après avoir traduit l'*Iphigénie* de Racine, comme pour se faire la main, il écrivit la pastorale d'*Atalante* et plusieurs tragédies : *Agis*, *les Noces sanglantes de Paris*, surtout le *Caton mourant* (1732), dont il datait l'âge classique du théâtre allemand. Ses poésies légères sont fades et prosaïques, sauf peut-être quelques traductions d'Anacréon. Quant au genre épique, il l'abandonna à son disciple Schœnaïch, qui publia un *Arminius*, avec une préface du maître. Gottsched compromit, par ses vues étroites, même la partie utile de son œuvre. Il bannit définitivement l'enflure silésienne; mais il voulut élever aussi une barrière infranchissable entre la langue littéraire, telle qu'il la comprenait, et les patois. Il délimita exactement, au centre de l'Allemagne, une région privilégiée qui comprenait la Misnie avec Leipzig, la Thuringe, la Basse-Silésie et les confins de la Prusse. La bonne langue était celle que parlaient, dans cette région, les savants et les gens de cour; et c'est de là que la lumière devait se répandre sur le Nord et sur le Midi. Mais, par un étrange coup du sort, ce fut sur une terre lointaine, et même hors de l'Allemagne, que s'éleva l'école qui mit d'abord la poésie allemande dans ses véritables voies [1].

Le chef de l'école nouvelle, Jean-Jacques Bodmer, n'avait rien de la suffisance hautaine de Gottsched. C'était un esprit sincère et naïf, qui avait par moments des vues profondes. Né à Greifensee, près de Zurich, en 1698, Bodmer fut d'abord destiné à l'état ecclésiastique; mais il n'osa jamais monter en chaire. Il se mit à étudier les antiquités de la Suisse, et fut chargé d'enseigner la politique et l'histoire à l'université de Zurich. Plus tard, il se retira dans une propriété aux environs de la ville, où il reçut Klopstock, Wieland et d'autres écrivains illustres; c'est là qu'il mourut, en 1783. L'horizon littéraire de Bodmer est plus étendu que celui de

1. **A consulter.** — **Danzel**, *Gottsched und seine Zeit*, Leipzig, 1848. — E. Wolff, *Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben*, 2 vol., Kiel, 1895-1897. — Waniek, *Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit*, Leipzig, 1897. — É. Grucker, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, I, Paris et Nancy, 1883.

ses prédécesseurs. L'un des premiers, il ramena l'attention sur la poésie du moyen âge; il publia la seconde partie des *Nibelungen* et la riche collection de *Minnesinger* qu'on attribuait à son compatriote Manesse. Dans son *Traité du merveilleux*[1], il défendit Milton contre les attaques de Voltaire; ce fut même à ce propos que la guerre éclata entre les critiques saxons et suisses. Bodmer, bien qu'il connût la France, préférait la littérature anglaise. Un secret instinct lui faisait découvrir sans doute une conformité de génie entre l'Angleterre et l'Allemagne. Sur l'essence même de l'art, Bodmer a des idées saines, mêlées de préventions. Comme Gottsched, il ne voit dans la poésie qu'une imitation de la nature ; mais l'imitation est, pour lui, quelque chose de plus original, de plus personnel. Il y a, selon lui, dans le poète, une force créatrice, analogue à celle qui se manifeste dans la nature : c'est l'imagination. La raison est une faculté distincte de l'imagination, et incapable de lui donner des lois. Les règles de la poésie se tirent des ouvrages des grands poètes, de ceux qui ont possédé au plus haut degré la faculté d'imaginer. Tels sont les points principaux de la théorie, qui a bien aussi ses côtés étroits. La poésie est assimilée à une peinture; les deux arts ne diffèrent que par les moyens d'exécution, l'un se servant de mots et l'autre de couleurs : une erreur que Lessing signalera plus tard. Enfin, l'art est subordonné à la morale; le poète est réduit au rôle d'un pédagogue. Bodmer n'estimait réellement que la poésie religieuse, et quand la Messiade parut, il pensa qu'Homère était surpassé. Il composa lui-même une *Noachide* en douze chants[2], et d'autres poèmes bibliques, que les contemporains appelèrent des *patriarcades*. Bref, pour lui comme pour Gottsched, l'application fut loin de justifier la règle : ce fut le côté faible des deux écoles.

Les théories des Suisses furent exposées d'une manière complète par un ami de Bodmer, Jean-Jacques Breitinger, chanoine de la cathédrale de Zurich, auteur d'une *Poétique* qu'on opposait à celle de Gottsched[3]. Elles furent répandues en Allemagne par

1. *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Zurich, 1740.

2. *Noah*, chants I-III, Francfort et Leipzig, 1750; complet en 12 ch., Zurich, 1752; édition définitive : *Die Noachide*, Bâle, 1781. — A consulter, sur Bodmer et son groupe : Bæchtold, *Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz*, Frauenfeld, 1892; et *J. J. Bodmer, Denkschrift zum 200. Geburtstag*, Zurich, 1900.

3. *Critische Dichtkunst*, Zurich, 1740. — Un choix de Gottsched, de Bodmer et de Breitinger a été publié par J. Crüger, en un vol. de la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner.

Baumgarten, qui les enseigna à l'université de Halle et les mit en harmonie avec la philosophie de Wolff[1]. Baumgarten avait écrit en latin; son disciple George-Frédéric Meier publia en allemand les *Éléments des belles-lettres*, enrichis d'un grand nombre d'exemples tirés de la littérature contemporaine[2]. Enfin Sulzer, originaire de Winterthur, et que la faveur de Frédéric II fixa à Berlin, donna une *Théorie générale des beaux-arts*[3], dernière combinaison des idées de Bodmer avec celles de ses successeurs : ouvrage qui, malheureusement, était déjà dépassé au moment où il parut, car Lessing venait d'écrire le *Laocoon*.

2. — LES ÉCRIVAINS DES « CONTRIBUTIONS DE BRÊME ».

Gottsched était directeur d'une revue appelée les *Contributions à l'histoire critique de la langue, de la poésie et de l'éloquence allemandes*, et l'inspirateur d'une autre revue, les *Divertissements de l'intelligence et de l'esprit*[4], que rédigeait un écrivain médiocre, nommé Schwabe. C'était là qu'il distribuait, une fois par mois, ou qu'il faisait distribuer par ses disciples l'éloge et le blâme. La revue de Schwabe prit peu à peu une allure tout à fait agressive. Ce qu'on exigeait des collaborateurs, c'était moins le talent qu'une fidélité absolue aux doctrines de l'école. Quelques jeunes gens, qui, sans contredire aux théories de Gottsched, voulaient garder leur indépendance et leur dignité, se séparèrent de lui, et fondèrent, en 1745, les *Nouvelles Contributions pour le plaisir de l'intelligence et de l'esprit*[5], appelées communément les *Contributions de Brême*, de la ville où elles s'imprimaient. Les articles étaient anonymes et discutés en commun dans des réunions périodiques. L'attaque personnelle en était sévèrement bannie. Le directeur, Gærtner, homme de goût, avait d'autant plus d'autorité sur ses collègues, qu'il prenait personnellement peu de part à la rédac-

1. C'est le titre de l'ouvrage de Baumgarten (*Æsthetica*, Francfort-sur-l'Oder, 1750) qui a fait donner à la théorie des beaux-arts le nom d'*esthétique*.

2. *Anfangsgründe der schönen Wissenschaften*, 3 vol., Halle, 1748-1750.

3. *Allgemeine Theorie der schönen Künste, nach alphabetischer Ordnung*, 2 vol., Leipzig, 1771-1774.

4. *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Leipzig, 1732-1744. — *Belustigungen des Verstandes und Witzes*, Leipzig, 1741-1745.

5. *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, Brême et Leipzig, 1745-1750.

tion. La nouvelle revue ne se mettait point en opposition directe avec les *Divertissements*. Les jeunes écrivains prétendaient garder une position neutre entre les deux écoles rivales. Bodmer, cependant, ne s'y trompa point; il vit bien que la seule prétention d'être impartial devait être un crime aux yeux de Gottsched. Il dit dans une lettre, en 1746 : « Le bon goût est en bonnes mains dans la « ville de Leipzig, depuis que Gærtner dirige les *Nouvelles Contri-* « *butions*. J'ai vu de lui des preuves de la plus fine critique et « de la plus fine morale. Nous sommes grands partisans des « écrivains de Leipzig qui marchent avec lui. Gellert a prouvé, par « son exemple, qu'un *Gottschédien* peut être converti. Ses nou- « velles fables ne ressemblent nullement à celles qui ont paru « dans les *Divertissements*. Aussi les têtes creuses de Leipzig ne « sont pas contentes de lui; mais la critique l'est d'autant plus. « Tout homme qui a de bonnes intentions et qui les exécute fran- « chement a droit à notre approbation. » En somme, la nouvelle école qui se fondait à Leipzig était un essai de conciliation entre les principes opposés qui avaient été soutenus tour à tour en Saxe et en Suisse. Moins pédants que Gottsched, plus corrects que Bodmer, les écrivains qui la composaient se firent un idéal de bon goût et de morale sensée, qui les préserva de tout excès, et où se mêla par accident une légère dose de poésie.

L'écrivain le plus populaire et l'un des mieux doués de l'école fut Christian-Fürchtegott Gellert, auteur de cantiques, de fables, de comédies, de dissertations morales, et même d'un roman sous forme de lettres. Né à Hainichen en Saxe, en 1715, fils d'un pasteur, il se destinait à l'état ecclésiastique; mais une timidité invincible l'éloigna de la chaire, comme Bodmer. Il retourna à Leipzig, où il avait fait ses études, se lia avec Gærtner et ses collaborateurs, et publia, dans les *Contributions de Brême*, des fables qui commencèrent sa réputation. Il enseigna pendant une quinzaine d'années la poétique et la morale à l'université de Leipzig. Les deux enseignements étaient, pour lui, inséparables; il voulait communiquer à ses auditeurs tout à la fois « le sentiment du beau et l'envie de faire le bien ». Il mourut en 1769, universellement estimé pour la droiture de son caractère, et presque considéré comme un grand poète national. Gœthe le vit lorsqu'il fit ses études à Leipzig, et il en a tracé un portrait intéressant d'après ses souvenirs :

De taille petite et avenante, les yeux doux, presque mélancoliques, le front très beau, le nez légèrement aquilin, le visage d'un ovale régulier, tout lui donnait un air à la fois agréable et intéressant. Ce n'était pas sans peine qu'on pénétrait jusqu'à lui. Ses deux serviteurs étaient comme des prêtres chargés de la garde d'un sanctuaire dont l'accès n'est pas permis en tout temps; et une telle précaution était nécessaire, car Gellert aurait sacrifié toute sa journée, s'il avait voulu recevoir et contenter tous ceux qui désiraient le voir de près[1]

Le grand charme des œuvres de Gellert, c'est qu'elles reflètent partout une âme noble. Ses *Fables et Récits*[2] sont un peu ternes, comparés à La Fontaine, qui fut son modèle; mais on en tirerait aisément tout un cours de morale pratique. Ses cantiques ont subi l'influence du rationalisme de Wolff; on n'y trouve ni les élans mystiques de Paul Gerhardt, ni les ardeurs militantes de Luther; ils se bornent à insinuer les vérités essentielles de la religion, à les appliquer à la vie journalière. Gellert semble parfois avoir eu le sentiment du grand art, mais il manquait de génie pour y atteindre. « Se rendre célèbre », dit-il dans une fable, « n'est pas difficile : il suffit de remplir des pages à l'adresse « des petits esprits. Mais pour rester grand aux yeux de la posté- « rité, il faut quelque chose de plus que d'écrire dans un style « fade en observant strictement les règles. » Lui-même était certainement plus qu'un rimailleur vulgaire; mais son action ne fut réellement durable que dans la classe bourgeoise. Il eut le mérite d'intéresser et même de passionner cette partie du public que Gottsched et Opitz avaient trop dédaignée, et qui, depuis la Réforme, s'était tenue éloignée de la littérature[3].

Un autre transfuge de l'école de Gottsched, et un écrivain de même nature que Gellert, fut Juste-Frédéric-Guillaume Zachariæ. Né à Frankenhausen en Thuringe, il était venu faire ses études à Leipzig. Il avait dix-huit ans lorsqu'il composa son poème héroï-comique, *le Renommiste* (ou le Bretteur); il le publia sur le conseil de Gottsched. C'était une imitation de *la Boucle de cheveux enlevée* de Pope, et une peinture assez spirituelle des mœurs des étudiants allemands, malheureusement gâtée par des figures

1. *Poésie et Vérité*, livre VI.
2. *Fabeln und Erzählungen*, Leipzig, 1746-1748.
3. Les œuvres complètes de Gellert ont été publiées en 10 vol.; Leipzig, 1769-1774. Les fables et les cantiques ont été souvent réimprimés : éditions de K. Biedermann (Leipzig, 1871) et de Fr. Muncker (*Bremer Beiträger*, *I*, dans la collection Kürschner).

mythologiques. Zachariæ avait pris à Pope les Silves et Ariel; il y ajouta la Mode, la Galanterie, la Toilette, le dieu du Café, et une divinité dont le nom est intraduisible, la *Schlægerei*, dont les perfides conseils portent les étudiants à se donner pour leur plaisir des coups de poing et des coups de rapière; elle est la digne associée de Pandour, le dieu tutélaire du héros. Toutes ces allégories pourraient être amusantes, si elles prenaient moins de place. *Les Métamorphoses* et *le Mouchoir* sont dans le même goût. *Le Phaéton*, qui peint les mœurs de la haute société de Leipzig, est moins allégorique; ce poème, écrit en hexamètres, annonce de loin la *Louise* de Voss et *Hermann et Dorothée*. Les poèmes sérieux de Zachariæ, *les Heures du jour*, imitées de Thomson, et *le Temple de la Paix*, sont fort médiocres[1].

Les écrits de Zachariæ et de Gellert, à part leur contenu moral, plaisaient par une pointe satirique. La satire est le refuge ordinaire des écoles à qui manque la haute inspiration. Elle eut, dans le groupe littéraire de Leipzig, deux représentants assez distingués, quoique d'un génie fort différent : ce sont Christian-Louis Liscow et Gottlieb-Wilhelm Rabener. Le premier passa la plus grande partie de sa vie dans les fonctions politiques et diplomatiques; il fit même, en 1736, un voyage à Paris, chargé d'une mission du grand-duc de Mecklembourg. Cependant Liscow était l'homme le moins fait pour la diplomatie : il avait de l'esprit, et il ne savait pas se taire. Il disait que la chose la plus pénible du monde était d'avoir une idée et de ne pouvoir l'exprimer : mieux vaudrait avoir une braise sur sa langue. Disgrâcié et dégoûté des hommes, il se retira dans un domaine que sa femme possédait près d'Eilenburg en Saxe. Liscow oublie trop souvent qu'un trait d'esprit, encore plus qu'une vérité, gagne à être formulé en peu de mots. Ses satires en prose sont écrites dans un style diffus; elles sont, du reste, remplies d'allusions personnelles, aujourd'hui difficiles à comprendre. Rabener, qui écrivit également en prose, évite, au contraire, toute personnalité. Il ménage surtout les grands. « Les sots qui habitent des « palais, » dit-il dans une lettre au poète Weisse, « ne sont pas les « moins sots, mais ce sont les plus dangereux. » Les satires de Rabener, supérieures pour le style à celles de Liscow, sont une

1. *Der Renommiste*, 1744; *Verwandlungen*, *Das Schnupftuch*, *Der Phaeton*, 1754; *Die Tageszeiten*, 1755; *Der Tempel des Friedens*, 1756. — *Poetische Schriften*, 9 vol., Brunswick, 1753-1765; nouvelle édition, 2 vol., Brunswick, 1772.

peinture de mœurs toute générale. Elles forment le digne pendant des fables de Gellert : tout en censurant la classe moyenne, elles contribuèrent à l'instruire et à la former [1].

1. Liscow, *Sämmtliche satyrische und ernsthafte Schriften*, Francfort et Leipzig, 1739. — Rabener, *Sammlung satyrischer Schriften*, 4 vol., Leipzig, 1751-1755 ; *Sämmtliche Schriften*, 6 vol., Leipzig, 1777 ; nouvelle édition, par Ortlepp, 4 vol., Stuttgart, 1839.

Écrivains secondaires. — L'école saxonne, sans compter aucun écrivain de premier rang, eut une véritable influence par le nombre de ses adhérents, qui, après avoir fait leurs études à Leipzig et s'être essayés dans les *Contributions de Brême*, se répandaient en Allemagne et faisaient partout des disciples. La plupart d'entre eux se rattachèrent plus tard à Klopstock.

Kæstner, un des plus anciens, né à Leipzig en 1719, mort à Gœttingue en 1800, fut d'abord un *Gottschédien* pur ; mais il vécut assez pour connaître des temps meilleurs, et il se montra favorable aux jeunes talents. Il enseigna les mathématiques et la physique à l'université de Gœttingue. Il attira surtout l'attention par ses épigrammes, quelquefois spirituelles, souvent agressives, et qui lui firent beaucoup d'ennemis.

Jean-Adolphe Schlegel, le père des deux coryphées du romantisme, né à Meissen en 1721, mort à Hanovre en 1793, poète médiocre, dont quelques cantiques ont seuls survécu, mais critique assez distingué, jouit d'une certaine autorité par sa traduction des *Beaux-arts réduits à un même principe* de l'abbé Batteux, et par les remarques qu'il y ajouta.

Jean-André Cramer (1723-1788), pasteur à Quedlinburg, plus tard vice-chancelier de l'université de Kiel, fut, dans sa jeunesse, l'un des soutiens des *Contributions de Brême*. Klopstock le fit venir à Copenhague, où il publia la revue, *le Spectateur du Nord* (*Der Nordische Aufseher*). Il traduisit les Psaumes, et l'*Histoire universelle* de Bossuet. Ses odes, imitées de Klopstock, ont du mouvement, mais aussi de l'emphase. Il fut immolé par Lessing comme l'un des représentants du *genre séraphique*.

Jean-Arnold Ebert (1723-1795) fut également l'un des collaborateurs actifs des *Contributions*. Il était né à Hambourg, où Hagedorn lui inspira le goût de la poésie anglaise. Homme de goût, mais de peu de génie, il est l'auteur de dix-huit épitres sagement ordonnées et assez agréablement écrites. Il a fait des traductions d'écrivains anglais, principalement d'Young.

Nicolas-Thierry Giseke, un Hongrois (1724-1765), succéda à Cramer comme pasteur à Quedlinburg, et subit, comme lui, l'influence de Klopstock. C'était un disciple dans toute la force du terme, un de ces esprits qui savent propager l'impulsion donnée par les maîtres. Outre sa collaboration aux *Contributions de Brême*, il a écrit des odes, des cantiques, des cantates, des fables et des épîtres. Ses odes sont calquées sur celles de Klopstock.

L'école eut enfin son poète « mort jeune » dans Jean-Benjamin Michaëlis. La pauvreté et la maladie attristèrent le peu d'années qu'il lui fut donné de vivre. Tour à tour précepteur, journaliste, puis attaché comme auteur dramatique à la troupe de Seyler, il mourut, en 1772, âgé de vingt-six ans à peine, au moment où Gleim lui offrait un asile à Halberstadt. Ses odes, ses épîtres, ses satires sont assez intéressantes par le tour humoristique de certains passages.

Imitateurs de Gellert. Pfeffel. — Le fabuliste Gellert eut sa petite école particulière, où l'on remarque un homme de talent, Pfeffel, qui fut presque un contemporain de Gœthe et de Schiller, mais qui resta fidèle à sa première manière. Né à Colmar en 1736, il fit ses études à l'université de Halle. Frappé de cécité à vingt et un ans, il consacra le reste de sa vie à la poésie ; il mourut en 1809. Il reçut de toutes parts des témoignages d'admiration. Bonaparte, comme premier consul, le nomma président du consistoire de sa ville natale. Ses *Essais* en prose et en vers, qui furent publiés en vingt parties, sont loin de contenir tout ce qu'il a écrit.

3. — LE THÉATRE.

L'impuissance de l'école saxonne se montre surtout dans la poésie dramatique. Gottsched voulut donner de la dignité au théâtre, et il ne réussit qu'à en chasser complètement le naturel. Il rejeta tout à la fois la farce populaire, reste des anciens Jeux de Carnaval, et le drame, dont les origines se rattachaient aux représentations des comédiens anglais. Il engagea une lutte en forme contre Hanswurst, l'Arlequin allemand, qu'il réussit à bannir momentanément de la scène, et il trouva une alliée dans Caroline Neuber, directrice d'une troupe qui donnait des représentations à Leipzig. La tragédie qu'il inaugura était un mélange de tirades ampoulées et de sentences prétentieuses. Racine était trop loin des mœurs allemandes du temps pour pouvoir être compris. Quant à la comédie française, elle n'inspirait pas mieux les imitateurs d'outre-Rhin. Ils confondaient le comique avec le trivial; ils peignaient des vices plutôt que des défauts, et, quelque repoussantes que fussent parfois leurs peintures, ils avaient encore la prétention d'instruire. Il faut rendre, du reste, cette justice à Gottsched, que l'imitation française n'était, à ses yeux, qu'un apprentissage nécessaire; il engageait ses disciples, une fois maîtres d'eux-mêmes, à essayer leurs forces dans des sujets nouveaux. Mais il se trompait étrangement sur le degré de perfection auquel il croyait avoir amené la littérature allemande, et, quant à sa propre valeur, il se faisait illusion au point de se comparer aux tragiques français. Il avait tant insisté sur l'observation des règles, que le génie, pour lui, ne consistait plus que dans la correction.

Gottsched fut secondé dans son œuvre de réforme par ses disciples, Schwabe, Schœnaïch, Lange. Mais sa principale auxiliaire

Le recueil de ses fables est fort inégal; les unes sont tout à fait médiocres, et ne visent qu'à la leçon morale, que les personnages font valoir comme ils peuvent; les autres sont heureuses par l'invention et le style. Il fit l'épigramme suivante, quand Robespierre eut fait décréter la fête de l'Être suprême : « Maintenant, seigneur Dieu, on te permet de nouveau d'être : ainsi le veut le bourreau des Francs. Envoie donc vite une paire d'anges pour lui offrir tes remerciements. »

Parmi les contemporains de Gellert, plus ou moins dépendants de lui, il faut citer surtout Lichtwer et Willamow. Le premier se rattacha d'abord à Gottsched, dont les éloges le firent connaître; ses fables sont de petits récits plutôt que des apologues; ce sont des scènes populaires, relevées par une leçon morale. Quant à Willamow, il imagina la fable dialoguée, et sut montrer dans ce genre nouveau une certaine brièveté originale; il écrivit aussi des odes et des dithyrambes, et il traduisit la *Batrachomyomachie* en hexamètres allemands.

fut sa femme, Victoire Gottsched, née Culmus. Elle avait, au dire des contemporains, plus d'esprit que lui, et même plus de bon sens critique. Elle était disposée à suivre le mouvement de la littérature, tandis que son mari restait inébranlable dans ses préjugés. Il en résulta entre eux quelque mésintelligence, comme Gottsched lui-même l'avoue dans la biographie qu'il ajouta aux œuvres de sa femme. Victoire Gottsched traduisit *Zaïre*, *Alzire*, *le Misanthrope*, quelques pièces de Destouches. Elle forma peu à peu son style; ses dernières traductions sont les meilleures. Lessing, dans la première édition de la *Dramaturgie*, louait sa comédie de *Cénie*, dont l'original était de Mme de Graffigny. « Ceux-là seuls, » disait-il, « savent rendre, même dans une traduction, des pensées déli« cates, qui auraient pu les avoir eux-mêmes. » Cependant Mme Gottsched prêtait souvent aux personnages des comédies françaises un langage lourd et pédantesque. Ses propres ouvrages sont fort inférieurs à ses traductions. Son auteur favori était Destouches; peut-être un secret instinct l'avertissait-il que Molière était d'un accès plus difficile [1].

A vrai dire, la poésie dramatique ne pouvait aller fort loin dans la voie où Gottsched s'efforçait de la maintenir. Le pathétique de la tragédie française était trop élevé, trop raffiné surtout, pour le public allemand; et la comédie de Molière et de ses successeurs tenait à des habitudes sociales que l'Allemagne ne devait connaître que bien plus tard, si elle les connut jamais. Tout ce que les auteurs allemands pouvaient apprendre à l'école de la France, c'était la partie mécanique de l'art, l'arrangement extérieur des scènes. Quelques poètes de talent se révélèrent à Leipzig vers le milieu du siècle, mais, en somme, le théâtre resta dans l'enfance. Cronegk eut un succès momentané avec sa tragédie de *Codrus* (1758), à laquelle fut attribué un prix de cinquante thalers proposé par Nicolaï. Un poète enlevé à l'âge de vingt ans, Brawe, laissa deux pièces, qui furent publiées par Karl Lessing, le frère du grand critique, et par Ramler; c'étaient une comédie bourgeoise, un des premiers essais en ce genre, intitulée *le Libre Penseur*, et un *Brutus*, dans lequel commence à paraître le trimètre ïambique, à la place de l'alexandrin français [2]. L'esprit critique

1. Une de ses comédies, *le Testament*, se trouve dans le volume consacré par J. Crüger à Gottsched, Bodmer et Breitinger, dans la collection Kürschner. — A consulter : P. Schlenther, *Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie*, Berlin, 1886.

2. Berlin, 1768. — *Le Libre Penseur* (*Der Freygeist*) avait déjà paru dans la *Bibliotek der schönen Wissenschaften*, en 1758.

se faisait jour au milieu de ces tentatives. Sans oser encore s'affranchir tout à fait, on étendait du moins le cercle de l'imitation. Jean-Élie Schlegel commença, comme son maître Gottsched, par étudier les Français, mais il y ajouta les Grecs et même Shakespeare. Son *Canut* resta longtemps au théâtre, et Lessing louait encore, en 1768, une autre de ses pièces, *le Triomphe des bonnes femmes*, en l'appelant la meilleure des comédies allemandes[1]. Schlegel exprimait, dans ses articles critiques, des idées qui étaient fort nouvelles en Allemagne. Il disait que le théâtre d'une nation devait être conforme à ses mœurs, que les poètes devaient même choisir de préférence leurs sujets dans l'histoire nationale. Lui-même composa un *Arminius*, mais c'est un de ses ouvrages les plus faibles.

Les pièces de Schlegel, aussi bien que celles de Brawe et de Cronegk, étaient avant tout des compositions littéraires. Ces auteurs travaillaient avec leur Racine d'un côté et les *Éléments* de l'abbé Batteux de l'autre. Christian-Félix Weisse donna enfin de vraies pièces de théâtre, quelque imparfaites qu'elles fussent encore. Il avait été en rapport, dans sa jeunesse, avec la troupe de Neuber, qui jouait à Leipzig, et il avait commencé par faire des traductions et des remaniements. Il se rendait bien compte de la sûreté de coup d'œil et de l'habileté de main qu'il devait à la connaissance de la scène. « Il est certain, » dit-il dans la préface de sa *Contribution au théâtre allemand*, « qu'il est tout aussi « difficile de devenir un bon auteur dramatique avec la seule con- « naissance des règles, que de devenir un bon danseur à l'aide des « seuls principes de la chorégraphie. Les règles ne font connaître « ni le grand ni le petit monde, ni la cour ni la bourgeoisie, ni la « langue de la conversation ni celle des passions[2]. » Il explique, dans la même préface, comment il entend l'imitation. Il vaut mieux étudier, dit-il, qu'imiter : l'imitation est toujours restreinte, tandis que le champ de l'étude est immense. On commençait à opposer l'Angleterre à la France : Weisse conseille de ne s'en tenir exclusivement ni à l'une ni à l'autre, mais de prendre une

1. *Der Triumph der guten Frauen*, 1748. — Jean-Élie Schlegel (1719-1749) est le frère aîné de Jean-Adolphe. — Monographie de E. Wolff, Berlin, 1889.

2. *Beytrag zum deutschen Theater*, 5 vol., Leipzig, 1759-1768. — *Trauerspiele*, 5 vol., Leipzig, 1776-1780. — *Lustspiele*, 3 vol., Leipzig, 1783. — Christian-Félix Weisse naquit à Annaberg en Saxe, en 1726; il mourut à Leipzig, en 1804. — **A consulter** : J. Minor, *Christian Felix Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Litteratur des XVIII. Jahrhunderts*, Innsbruck, 1880.

voie intermédiaire, en apprenant des Français l'art de la composition, et des Anglais les grands effets tragiques. C'étaient là des vues très justes; mais il aurait fallu un certain génie pour combiner deux genres de beauté littéraire dont chacun était difficile à atteindre en lui-même. Weisse avait, du reste, un défaut irrémédiable : c'était son extrême facilité. Lessing lui disait : « Si « je pouvais seulement vous rendre le travail très ardu, vous « seriez un grand écrivain. » Weisse produisait beaucoup et vite, et l'engouement du public, qui accueillait avec enthousiasme la moindre feuille tombée de sa main, n'était pas fait pour le décourager. Sur la fin de sa carrière, il se rapprocha de plus en plus de l'Angleterre, préparant ainsi les voies à la critique de Lessing. Il abandonna l'alexandrin pour le trimètre ïambique. Au reste, il se faisait illusion, aussi bien que Gottsched, sur les progrès qu'il avait fait faire au théâtre. Il croyait, dans *Roméo et Juliette*, avoir égalé, peut-être surpassé Shakespeare. Son *Richard III* est sa meilleure pièce. Lessing n'a pas de peine, il est vrai, à montrer qu'elle n'est pas comparable au chef-d'œuvre anglais; mais on y remarque une certaine habileté à ménager les effets, et l'intérêt croît d'une scène à l'autre. Weisse est moins heureux dans des sujets antiques, comme *la Délivrance de Thèbes*, *Atrée et Thyeste*. Ses comédies ont de la gaieté. Ses opéras ont laissé quelques chansons dans la mémoire du peuple.

Le développement du théâtre allemand depuis Gottsched jusqu'à Weisse n'offre, en réalité, qu'un seul genre d'intérêt : c'est de montrer comment Shakespeare se révèle peu à peu et entre dans les esprits. Schlegel le connaît, l'étudie et le loue; Weisse l'imite et croit le surpasser. La critique est encore toute française; nul ne doute de la vérité des principes énoncés par Boileau; mais Shakespeare s'impose par une certaine conformité de génie. Son règne sera définitif, le jour où la critique elle-même se sera rangée de son côté. On l'admire d'abord par instinct : Lessing montrera qu'on a eu raison de l'admirer.

CHAPITRE III

COMMENCEMENT DE RENAISSANCE POÉTIQUE

1. La poésie en dehors des écoles. Haller; sa science; son style. Hagedorn; ses poésies légères. — 2. Les anacréontiques; Gœtz, Uz et Gleim; importance littéraire de Gleim. George Jacobi. — 3. Propagande de l'école saxonne dans le Nord. Conditions défavorables de la vie littéraire à Berlin. Ewald de Kleist; ses chants de guerre; son poème du *Printemps*. Ramler; ses odes; son œuvre critique. Louise Karsch.

1. — HALLER ET HAGEDORN.

Ce qui prouve que le moment de la maturité était venu pour la littérature allemande, c'est qu'il se trouva des hommes qui, sans se préoccuper d'aucun système, furent poètes en suivant le penchant de leur nature. Laissant les critiques disserter sur les conditions de l'art, ils écrivirent simplement comme ils sentaient; et la langue, façonnée par un travail de deux siècles, leur prêta souvent des tours inattendus et des expressions heureuses.

Albert de Haller, l'un des écrivains les plus remarquables du groupe qui précéda immédiatement Klopstock et Lessing, était un esprit vigoureux, doué de facultés multiples. Il avait de la sensibilité et de l'imagination, et il était possédé d'une immense curiosité. Rien ne lui manquait que l'unité, cette force de concentration qui dirige toute l'activité de l'âme vers un même but.

Haller est né à Berne, en 1708. Les deux côtés de sa nature se montrent dès son enfance, et se développent simultanément pendant toute sa vie. Toute jeune, il confectionnait des lexiques et des biographies d'hommes célèbres. A quinze ans, il avait déjà composé un poème patriotique de quatre mille vers, à l'imitation de Virgile, sans compter de petites poésies; il brûla plus tard ces

essais. Il étudia la médecine à Tubingue et à Leyde, ensuite il visita Londres et Paris. Un emploi qu'il obtint à la bibliothèque de sa ville natale lui permit d'étendre son savoir. A la fondation de l'université de Gœttingue, en 1736, il fut appelé à la chaire d'anatomie, de chirurgie et de botanique. Il écrivit alors ses meilleures poésies lyriques et descriptives, tout en fournissant aux *Annonces de Gœttingue*[1] une quantité d'articles scientifiques sur les matières les plus diverses. Il fut nommé membre du Grand Conseil de Berne en 1753, et mourut en 1777. Les contemporains de Haller énumèrent avec complaisance le grand nombre de sciences qui lui étaient familières. Aussi n'est-ce point le fond qui lui manque. Les idées, les images surabondent dans ses écrits, qui offrent sous ce rapport un contraste frappant avec les vers vides et polis des disciples de Gottsched. Il a, de plus, le sentiment de la nature, et ses peintures ont la précision de la chose vue. Mais l'expression est souvent heurtée et embarrassée. A la nécessité de grouper les idées et de dégager l'impression générale se joint, pour Haller, la difficulté de s'exprimer en pur allemand. Un siècle plus tôt, il aurait écrit en dialecte suisse, et il aurait été naturellement éloquent. Mais, au temps de Gottsched, ce fut un préjugé de plus en plus accrédité, et dont Gœthe se plaint encore, que le dialecte bas-saxon se rapprochait le plus de la langue littéraire. Haller corrigea ses poésies d'édition en édition, pour les ramener à ce type. La fraîcheur de l'impression, la vivacité de l'élan, se perdirent dans l'effort du style. Mais, malgré la dureté des vers et la minutie des descriptions, Haller eut une influence heureuse. Il montra qu'avant d'écrire il fallait penser : règle trop négligée par les grammairiens qui donnaient alors le ton à la littérature[2].

Haller nous donne d'intéressants détails sur lui-même dans une lettre où il se compare à Hagedorn. « Tous les deux, » dit-il, « nous fûmes poètes de bonne heure : je fis, avant ma quinzième « année, une quantité innombrable de vers, imitant tantôt Brockes, « tantôt Lohenstein, tantôt tel ou tel poète saxon. Tous les deux « nous avions plus de goût que de génie. Mon ami refondit ses

1. *Göttinger Gelehrte Anzeigen.*

2. **Éditions.** — La première édition des poésies de Haller (*Versuch schweizerischer Gedichte*) parut à Berne, en 1732. Dix autres furent publiées du vivant de l'auteur. — **Éditions modernes** de L. Hirzel (Frauenfeld, 1882) et de Frey (dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner).

« poésies de jeunesse : je fis davantage, et, dans un heureux jour « de l'année 1729, je brûlai tous mes vers, idylles, tragédies, « poèmes épiques et autres. Je n'en laissai aucune trace pour moi ; « mais, malheureusement, je ne fus pas assez scrupuleux pour « supprimer tout ce qui méritait de l'être. Un auditeur trop « complaisant prit copie de quelques-unes de mes poésies, et les « donna vingt ans après à un éditeur, à mon insu et à mon grand « déplaisir. Depuis ce temps, mon goût a continué de se former, « sans que mon génie ait grandi. J'ai toujours aperçu, au delà « de ce qu'il m'était donné d'accomplir, une perfection possible « que je ne pouvais atteindre. Hagedorn visita l'Angleterre : je « l'avais visitée avant lui. Ce voyage eut sur nous une grande « influence : nous apprîmes que l'on pouvait dire en peu de mots « beaucoup plus de choses que les Allemands n'avaient réussi à « en exprimer jusque-là ; nous comprîmes aussi que des pensées « philosophiques pouvaient se rendre en vers, et nous arrivâmes « à une force d'expression pour laquelle nous n'avions point de « modèle. Hagedorn fit des vers jusqu'à sa fin prématurée : ma « carrière poétique a été encore plus courte que la sienne, car je « trouve à peine, dans mon recueil de poésies, quatre pages qui « soient postérieures à l'année 1748. Nous nous sommes arrêtés « l'un et l'autre à l'âge où la nature cesse de parler, et où l'ima- « gination fatiguée ne peut plus embellir la raison. »

Frédéric de Hagedorn mena une vie paisible et monotone à Hambourg, sa ville natale, où il mourut en 1754, à l'âge de quarante-sept ans. Il connut, dans sa jeunesse, Wernicke et Brockes, qui eurent de l'influence sur lui. Il fut pendant deux ans secrétaire particulier de l'ambassadeur danois à Londres, et il en profita pour étudier les poèmes didactiques de Pope, dont il fit même quelques imitations malheureuses. Les premières poésies qu'il publia, en 1729, ne dénotaient encore qu'un disciple attardé de Lohenstein. Mais déjà son goût se formait à l'école des anciens et au contact des littératures étrangères. Il se mit à étudier la langue et la prosodie, et il s'efforça de donner à ses vers un rythme facile et harmonieux. Wieland l'appelle le plus limé des poètes allemands. Hagedorn réussit, en effet, par un travail de retouche opiniâtre, à produire quelques poésies légères, supérieures, pour l'agrément du style, à tout ce que l'on connaissait alors. On l'a comparé à Horace, à La Fontaine. Il pratiqua, autant que sa vie bourgeoise le comportait, l'épicurisme discret du premier ; il

emprunta au second quelques sujets de fables; il approcha souvent de ses modèles, sans jamais les atteindre. La Grâce, qu'il invoquait comme sa muse de prédilection, ne répondit pas toujours à son appel; mais il a de la gaieté, du naturel, une langue élégante et souple, qualités rares au temps où il parut, et qui, pendant quelques générations, lui donnèrent presque l'autorité d'un maître[1].

2. — GLEIM ET LES POÈTES ANACRÉONTIQUES.

L'influence de Hagedorn se fit particulièrement sentir dans un petit groupe qu'on a trop pompeusement décoré du nom d'école de Halle. Trois jeunes gens, Gleim, Uz et Gœtz, se rencontrèrent, vers l'année 1740, à l'université de cette ville. Un même goût pour la poésie ancienne les rapprocha; ils traduisirent ensemble Anacréon. Leurs études finies, une correspondance assidue cimenta leur amitié. Ils continuèrent à défendre les mêmes principes, tout en développant chacun leur originalité. Ils cherchèrent à donner à la langue un tour net et élégant, à proscrire la rudesse, l'enflure, le pédantisme. Plus tard, sans se mettre en opposition avec Klopstock, ils corrigèrent par leur exemple quelques-unes des exagérations que le maître ne sut pas éviter et où il entraîna ses disciples.

Jean-Nicolas Gœtz fut celui des trois qui resta le plus fidèle à son premier culte : il fut toute sa vie un anacréontique pur. Né à Worms, en 1721, il retourna dans le Palatinat, après avoir été deux ans précepteur à Emden. Il accompagna deux jeunes gentilshommes qui servaient comme officiers dans l'armée française, et il devint aumônier du régiment Royal-Allemand. Il était à Metz quand le roi Louis XV y tomba malade; il connut Voltaire à Lunéville. Gœtz était passé maître dans les petits genres, rondeaux, madrigaux, triolets. Ses œuvres furent publiées en 1785, quatre ans après sa mort, par Ramler[2]. C'est à lui, dit-on, que Frédéric II

1. **Éditions.** — Les *Odes et Chansons* de Hagedorn (*Sammlung Neuer Oden und Lieder*, 2 parties, Hambourg, 1742-1744) furent aussitôt mises en musique, et quelques-unes sont restées populaires. La première édition complète de ses œuvres fut publiée après sa mort; 3 vol., Hambourg, 1757. — **Édition complète**, avec une biographie et un choix de lettres, par Eschenburg; 5 vol., Hambourg, 1800. — Un choix, par Fr. Muncker : *Anakreontiker und preussisch-patriotische Lyriker* (dans la collection Kürschner).

2. *Vermischte Gedichte*, 3 vol., Manheim, 1785. — Ramler, selon son habitude,

faisait allusion lorsqu'il assurait n'avoir jamais trouvé qu'un seul poète allemand qui sût parler une langue harmonieuse [1].

N'en déplaise au grand roi, Jean-Pierre Uz n'avait pas moins d'harmonie dans le style, et il avait plus d'imagination et de verve. Il passa la plus grande partie de sa vie dans la ville d'Anspach, en Franconie, où il était né (1720). Il fut d'abord simple assesseur de justice. Mais le margrave Alexandre, ayant reçu dans un voyage en Italie un accueil particulièrement flatteur du pape Clément XIV, fut grandement étonné d'apprendre qu'il devait cette faveur à la réputation du poète Uz, qui vivait à sa cour. Il lui offrit, à son retour, la charge de directeur du tribunal, avec le titre de conseiller privé. Uz accepta la charge, et déclina le titre. Il mourut en 1796, âgé de soixante-seize ans. Il garda, jusque dans ses dernières années, les habitudes de correction et d'élégance qu'il avait contractées dans sa jeunesse. Mais, dans l'intervalle, il avait passé d'Anacréon à Horace, et il s'était même inspiré de Pope et de Klopstock. Dans sa *Théodicée* [2], où il essaya de formuler en vers les principes de Leibnitz, il sut exprimer parfois de hautes vérités dans un style plein d'éclat. Tout en chantant la gloire de Frédéric, il ne manqua pas d'insister sur les bienfaits de la paix. « Têtes couronnées, » s'écrie-t-il dans une ode, « voyez comme vos « exploits font notre bonheur! Lorsque, enivrés d'héroïsme et sou« riants d'orgueil, vous contemplez vos drapeaux conquis, que ne « comptez-vous aussi le nombre de vos sujets immolés? » Uz eut à soutenir une grande querelle littéraire. Dans un poème héroï-comique intitulé *la Victoire du dieu d'amour* [3], il s'était moqué des écrivains qui célébraient la religion et la morale en vers ampoulés. Des pamphlets presque injurieux s'élevèrent contre lui de toutes parts; l'un d'eux avait pour auteur le jeune Wieland. Uz répondit par une épître assez spirituelle adressée à Gleim, où il montrait, selon son expression, que le poète ne doit pas seulement instruire, mais instruire avec grâce [4].

Gleim fut l'écrivain le plus important de l'école, moins par la

« corrigea » le texte qu'il éditait. Le texte original a été rétabli dans l'édition de Schüddekopf (Stuttgart, 1893). — Schüddekopf a publié aussi : *Briefe an und von Gœtz*, Wolfenbüttel, 1893.

1. Voir : *De la littérature allemande*, édit. de L. Geiger, introduction, p. VIII.

2. *Theodicee*, dans *Lyrische und andere Gedichte*, Anspach, 1756.

3. *Der Sieg des Liebesgottes*, Leipzig, 1753.

4. **Éditions** : *Poetische Werke*, 2 vol., Vienne, 1804; nouv. éd. par A. Sauer, Stuttgart, 1890. — **A consulter** : Petzet, *Joh. Peter Uz*, Anspach, 1896.

valeur de ses ouvrages que par son influence personnelle, par un instinct qui le portait à chercher partout et à seconder le talent. « En possession d'un emploi obscur, mais lucratif, habitant une « ville heureusement située, pas trop grande, animée par une cer- « taine activité militaire, civile et littéraire, d'où se répandaient les « revenus d'une grande et riche institution, non sans qu'une partie « de ces revenus demeurât pour la prospérité de la ville, Gleim « sentait en lui une vive et féconde impulsion, qui, tout énergique « qu'elle était, ne suffisait pas à le satisfaire; c'est pourquoi il « s'abandonnait à une autre impulsion plus puissante peut-être, « celle d'exciter les autres à produire. Ces deux genres d'activité « s'entremêlèrent sans interruption pendant sa longue carrière. Il « se serait aussi peu passé de faire des vers et des largesses que « de respirer; et, en tirant de la gêne des talents nécessiteux de « toute sorte, soit à leurs débuts, soit à l'âge du déclin, en soute- « nant ainsi l'honneur des lettres, il se fit tant d'amis, de débi- « teurs et de clients, qu'on lui pardonnait volontiers sa poésie « diffuse : n'était-ce pas le seul moyen de lui rendre ses riches « bienfaits que de supporter ses vers[1]? »

Né à Ermsleben, dans la principauté de Halberstadt, en 1719, Gleim fit ses études à Halle; il vécut ensuite quelques années à Berlin et à Potsdam, et revint à Halberstadt, où il fut secrétaire du chapitre de la cathédrale et chanoine de Walbeck. Il connut encore la grande période de la littérature allemande, et visita la cour de Weimar; il mourut en 1803. Il est à peine un grand nom de l'époque qui ne figure dans sa correspondance; et beaucoup de ses correspondants étaient ses obligés. Il recevait les jeunes poètes dans sa maison, leur procurait des emplois, les suivait dans leur carrière. Aussi tolérant qu'il était généreux, admettant tous les genres d'originalité, plus sensible aux beautés qu'aux défauts, il ne voulait avoir que des amis et point de disciples. Non seulement il n'exerçait aucune contrainte sur ceux dont il protégeait les débuts, mais, pour peu que les relations durassent, c'était lui qui devenait l'imitateur. Il avait au plus haut degré le don de l'admiration; il était même porté à surfaire les contemporains; mais il avait aussi ses grands modèles dans le passé. Il s'inspira tour à tour d'Anacréon, de Pétrarque, de La Fontaine. Il essaya d'être original en glorifiant Frédéric II; mais ses *Chants*

1. Gœthe, *Poésie et Vérité*, liv. X.

d'un Grenadier, sans être dénués de valeur, eurent surtout le mérite de l'actualité. C'est dans la fable et dans la poésie légère qu'il réussit le mieux [1].

L'école anacréontique eut un dernier représentant dans un des plus jeunes amis de Gleim, Jean-George Jacobi, le frère du philosophe. Né à Dusseldorf, en 1740, George Jacobi fit ses études à Gœttingue, et enseigna quelque temps à Halle. Gleim lui procura un bénéfice à Halberstadt. Plus tard, il fut professeur de belles-lettres à Fribourg-en-Brisgau, où il mourut en 1814. C'était un homme d'un sentiment profond et délicat. La poésie, pour lui, était plus qu'un jeu de l'imagination. Il quitta tout à fait le style mythologique dans lequel écrivaient ses amis, lorsqu'il se trouva en relations avec Gœthe, et il fit alors quelques poésies d'une grâce touchante et simple, parfois même d'un ton austère et mélancolique. Jacobi marque, par ses rapports avec Gleim et avec Gœthe, la transition entre deux périodes : il tient de la première par son éducation; il était digne, par les qualités de son cœur et de son esprit, d'appartenir à la seconde [2].

3. — LES POÈTES PRUSSIENS. — EWALD DE KLEIST.

L'école saxonne, établie au centre de l'Allemagne, rayonnait au nord et au midi. S'appuyant sur une grande université, elle se recrutait facilement dans la jeunesse studieuse. Les écrivains qui débutaient dans les *Contributions de Brême*, et que leurs fonctions dispersaient ensuite dans les provinces limitrophes, répandaient partout le culte des lettres et gagnaient de nouveaux adhérents. L'absence de pédantisme, une sage imitation de l'étranger, un mélange discret d'érudition et de goût, le respect du bon sens et de la morale, étaient faits pour intéresser la classe bourgeoise; et l'on peut dire, en somme, que l'école saxonne, avec cet ensemble

1. Œuvres complètes, publiées par Kœrte; 7 vol., Halberstadt, 1811-1813, et un vol. de suppléments, 1841. — *Preussische Kriegslieder*, nouvelle édition, par A. Sauer, Heilbronn, 1882.

2. Jacobi dirigea, de 1774 à 1776, une revue trimestrielle intitulée *Iris*. Quelques-unes des poésies qu'il publia dans cette revue furent d'abord attribuées à Gœthe; l'une d'elles (*Im Sommer*) a même été revendiquée par Gœthe et figure dans le recueil de ses *Lieder*. — Les œuvres complètes de J.-G. Jacobi ont paru en 3 vol., à Halberstadt, 1770-1774; 2e édit., 8 vol., Zurich, 1807-1822. — Choix, 3 vol., Leipzig, 1854.

de qualités moyennes qui la distinguait, représentait assez fidèlement l'esprit dominant du public lettré.

Le Brunswick, le Hanovre, le Holstein, et en général toute la région du nord-ouest, furent bientôt entraînés dans le mouvement. La Prusse se trouvait dans des conditions moins favorables. Elle avait été à peine entamée, un demi-siècle auparavant, par la propagande de l'école de Silésie. Le Grand Électeur avait eu ses poètes attitrés; mais ses successeurs immédiats n'eurent d'autre pensée que de faire servir toutes les forces vives de leurs États à la réalisation de leurs projets ambitieux. Pour Frédéric-Guillaume Ier, la poésie était un luxe dangereux. Quant à Frédéric II, il fournissait par ses victoires des sujets de poèmes aux beaux esprits de son royaume; mais il dédaignait d'être chanté par eux, et il ne manquait aucune occasion de le leur faire savoir. Lorsque Gleim arriva à Berlin, en 1740, il s'y trouva dans un isolement complet : nul homme avec lequel il pût échanger une idée; nul intérêt pour les nouveautés qui venaient de Leipzig. Les feuilles périodiques qui s'y publiaient étaient plutôt morales que littéraires ; la première (*Das moralische Fernglas*) date de 1732; une seconde parut en 1741. L'année 1748 en vit naître deux autres, ce qui faisait dire à Spalding : « Comment la ville de Berlin a-t-elle « eu tout d'un coup assez d'esprit pour nourrir deux revues [1]? »

Gleim apprit qu'un jeune officier, mal vu de ses compagnons d'armes à cause de ses goûts littéraires, venait d'être blessé dans un duel. Il se rendit chez lui, et il s'établit entre eux une amitié qui dura. C'était le gentilhomme poméranien Ewald-Christian de Kleist. Toute la vie de Kleist montre combien la poésie était difficile à acclimater dans un pays qui luttait encore pour l'existence. Pauvre comme il était, et comptant peu sur la protection de Frédéric-Guillaume, il chercha une situation en Danemark, où il avait des parents. Il prit d'abord des fonctions civiles, assez ingrates, paraît-il, car il s'engagea presque aussitôt dans l'armée danoise. Il revint en Prusse, sur l'ordre de Frédéric II, qui le fit entrer comme lieutenant au régiment du prince Henri. Il fit la campagne de Bohême, en 1744 et 1745, et prit part ensuite à la guerre de Sept Ans. Blessé à Kunersdorf, il resta sur le champ de bataille après la déroute des siens. Dévalisé par les Cosaques, abandonné au bord d'un marais, il ne fut relevé que le lendemain

1. Voir L. Geiger, *Vorträge und Versuche*, Dresde, 1890.

et transporté à Francfort-sur-l'Oder, où il mourut le 24 avril 1759. Il n'avait que quarante-quatre ans.

Forcé de vivre dans une société où, comme il le dit dans une lettre, la poésie était considérée comme une occupation honteuse, Kleist profita du moins des marches de son régiment pour nouer partout des relations plus conformes à ses goûts. L'occupation de Leipzig par l'armée prussienne, en 1757, lui fit faire la connaissance de Lessing. En Suisse, où il fut envoyé comme officier de recrutement, il s'arrêta auprès de Bodmer. A Berlin même, pendant les années tranquilles qui suivirent la paix de Dresde, il fut en rapport avec Ramler. Son plus grand regret fut toujours de ne pouvoir donner que de rares instants de loisir à des travaux auxquels il aurait voulu consacrer sa vie. Il fut soldat par devoir et sans enthousiasme. On ne trouve dans ses œuvres qu'un seul chant de guerre; mais, le jour où il l'écrivit, c'était bien le dieu des combats qui l'enflammait. Il semble que les amères réalités de sa carrière aient du moins servi à le tenir éloigné des vaines pompes de style auxquelles s'adonnaient quelques-uns de ses contemporains. Kleist s'adresse à l'armée de Frédéric :

Invincible armée, la destruction et la mort — pénètrent avec toi dans les légions ennemies. — La joyeuse Victoire étend sur toi ses ailes d'or, — armée prête à vaincre ou à mourir!

Vois! Des ennemis dont la masse fait fléchir les collines — et trembler la terre solide — marchent vers toi. Derrière eux est le deuil et la nuit éternelle. — L'eau manque où leurs chevaux ont bu....

La postérité te regardera comme un prodige; — les héros à venir diront ta gloire. — Tu seras préférée aux Romains; Frédéric sera plus grand que César, — et les rochers de la Bohême seront les éternels trophées de ses victoires.

Mais continue d'épargner, dans le cours de tes exploits, — le laboureur qui n'est pas ton ennemi. — Compâtis à sa peine, quand tes peines sont soulagées. — Laisse le pillage aux lâches et aux Croates[1].

1. « Unüberwundnes Heer, mit dem Tod und Verderben
« In Legionen Feinde dringt,
« Um das der frohe Sieg die güldnen Flügel schwingt,
« O Heer, bereit zum Siegen oder Sterben!

« Sieh! Feinde, deren Last die Hügel fast versinken,
« Den Erdkreis beben macht,
« Ziehn gegen dich und drohn mit Qual und ew'ger Nacht;
« Das Wasser fehlt, wo ihre Rosse trinken....

« Die Nachwelt wird auf dich, als auf ein Muster, sehen;
« Die künft'gen Helden ehren dich;
« Ziehn dich den Römern vor, dem Cäsar Friederich,
« Und Böhmens Felsen sind dir ewige Trophäen.

Le sentiment d'humanité qui se traduit dans la dernière strophe, et qu'on aime à trouver chez un poète soldat, trahit le secret penchant de son âme. Ce qu'il a le mieux et le plus souvent chanté, c'est la campagne, où il aurait voulu trouver une retraite, mais qu'il voyait désolée par la guerre, et qu'il aidait lui-même à dévaster. Celui de ses ouvrages où il a mis le plus de lui-même est un poème intitulé *le Printemps :*

Recevez-moi, s'écrie-t-il, saints ombrages, délicieux asiles, — hautes voûtes de feuillage assoupies dans un demi-jour caressant, — vous qui souvent, devant l'œil du poète solitaire, avez déchiré les voiles de l'avenir, — qui lui avez ouvert les portes d'azur du radieux Olympe — et lui avez montré des héros et des dieux : recevez-moi ! remplissez mon âme — de douce mélancolie et de repos ! Oh ! si le ruisseau de ma vie, — né parmi les écueils, pouvait se perdre dans vos sombres retraites [1] !...

Le *Printemps* est une suite de tableaux, quelques-uns très beaux, la plupart trop longs et mal enchaînés. Le poème, tel qu'il est, ressemble à un fragment. Lessing assure que Kleist avait l'intention de le reprendre et d'y mettre plus d'unité [2]. Peut-être n'a-t-il manqué à ce poète que la liberté de l'esprit et ce repos qu'il a toujours demandé en vain, pour marquer une trace profonde dans la littérature de son temps [3].

Karl-Wilhelm Ramler, le compatriote et l'ami de Kleist, professeur à l'École des Cadets de Berlin, fut surtout un habile artisan de vers. Il y a chez lui comme un ressouvenir d'un autre

« Nur schone, wie bisher, im Lauf von grossen Thaten
« Den Landmann, der dein Feind nicht ist !
« Hilf seiner Noth, wenn du von Noth entfernet bist ;
« Das Rauben überlass den Feigen und Croaten. »

1. « Empfangt mich, heilige Schatten, ihr Wohnungen süsser Entzückung,
« Ihr hohen Gewölbe voll Laub und dunkler schlafender Lüfte,
« Die ihr oft einsamen Dichtern der Zukunft Fürhang zerrissen,
« Oft ihnen des heitern Olymps azurne Thore geöffnet
« Und Helden und Götter gezeigt ! Empfangt mich, füllet die Seele
« Mit holder Wehmuth und Ruh' !... »

2. Lessing, *Laocoon*, XVII.

3. **Éditions et traductions.** — *Le Printemps* parut d'abord à Berlin, en 1749 Kleist ne publia que deux recueils de ses poésies lyriques (Berlin, 1756 et 1758). Ramler donna une édition de ses œuvres complètes ; 2 vol., Berlin, 1760. — **Édition moderne** de Sauer, avec biographie et correspondance, 3 vol., Berlin, 1881-1882. — Un choix, avec *le Printemps*, dans le volume cité de Fr. Munker, *Anakreontiker und preussisch-patriotische Lyriker*. — *Le Printemps* fut traduit en français, dès l'année 1766, par Huber ; deux autres traductions suivirent. Ce poème est écrit en vers hexamètres ayant au commencement une syllabe d'appui ; la césure tombe régulièrement sur le troisième pied ; le vers prend ainsi une cadence particulière.

poète prussien, Canitz. Horace fut son modèle; il en publia une traduction élégante. C'est dans ses odes sur les victoires de Frédéric II qu'il fut le mieux inspiré, bien qu'on eût préféré, dans un pareil sujet, qu'il oubliât complètement Horace. Frédéric y est présenté comme un Apollon vainqueur, la tête ceinte de rayons, et Jupiter fait éclater la foudre devant lui. Il y a aussi quelque hardiesse à peupler de Naïades l'eau noire de la Sprée et à l'appeler un torrent[1]. Ces odes ne furent point lues de Frédéric; et il faut dire, à la louange du poète, qu'il ne fit rien pour attirer sur lui les regards du roi. Ramler aimait surtout à corriger les vers d'autrui, et il lui arrivait souvent de les gâter en les corrigeant. Il publia plusieurs recueils de poésies allemandes, en partie empruntées à des contemporains, et revisées par lui, au grand déplaisir des auteurs. Gleim, Kleist, Lessing, le consultaient volontiers. Il avait le vif sentiment des finesses de style et de prosodie. Il assouplit la langue, en essayant de la rompre aux rythmes variés d'Horace : ce fut là peut-être son mérite le plus réel[2].

Ramler contribua beaucoup à donner de la réputation à une femme que, selon la terminologie du temps, il décora du nom de Sapho allemande. Anne-Louise Karsch avait le don poétique, mais elle n'eut que fort tard l'occasion de former son talent. Sa jeunesse fut en butte à la misère. Elle perdit son père de bonne heure, et sa mère la maltraita. Elle conduisit d'abord les troupeaux, dans le hameau où elle était née (1722), en Silésie. A seize ans, elle épousa un homme dur et avare, et onze ans après elle se sépara de lui. Elle se maria une seconde fois, plus mal encore, et toujours pour échapper à sa mère. Elle vendait dès lors des poésies de circonstance, pour faire vivre ses enfants. Le baron de Kottwitz la fit venir à Berlin, où elle fut quelque temps à la mode. On l'invitait dans les réunions, où elle improvisait. Gleim s'occupa de l'impression d'un recueil de ses poésies, dont elle retira deux mille thalers. Frédéric II lui-même, contrairement à ce qu'on a dit, ouvrit quelquefois la main pour elle, et Frédéric-Guillaume II lui fit bâtir une maison; mais elle

1. Voir l'Ode à la Ville de Berlin.

2. Ramler, né en 1725, mourut en 1798. Une édition complète de ses œuvres poétiques fut publiée par Gœckingk; 2 vol., Berlin, 1800-1801. Ramler traduisit le *Cours de belles-lettres* de Batteux, en y joignant des exemples tirés des écrivains allemands.

y fut à peine entrée, qu'elle mourut, en 1791. Une édition complète de ses poésies fut publiée l'année suivante par sa fille. Louise Karsch aimait la nature : c'était son refuge dans le malheur. On trouve chez elle des images pleines de vérité et de fraîcheur; mais le ton est disparate; on se heurte sans cesse à des trivialités, à des banalités même. Les leçons tardives de Ramler lui ôtèrent la verve spontanée, sans faire d'elle un véritable écrivain; mais elle a longtemps passé pour telle, grâce à la pénurie de l'école prussienne, si tant est qu'il y ait dans la littérature allemande quelque chose qui puisse s'appeler de ce nom [1].

1. Un choix de ses poésies, dans le volume cité de Fr. Muncker, *Anakreontiker und preussisch-patriotische Lyriker.*

CHAPITRE IV

LA RÉFORME LITTÉRAIRE DE KLOPSTOCK

1. Accord intime entre Klopstock et son temps. Sa vie. Nature de son génie. *La Messiade*; le merveilleux. Les *Odes*. Idées de Klopstock sur la langue poétique. Les *bardits*. Caractère national de l'œuvre de Klopstock. — 2. Les bardes; Gerstenberg; Krestchmann; Denis et Mastalier.

1. — KLOPSTOCK.

Ramler avait enseigné le mérite d'une phrase correcte et harmonieuse; Gleim et Hagedorn avaient mis de la vivacité et de la grâce dans l'expression des sentiments; Haller et Kleist avaient su peindre la nature. A côté d'eux, des esprits distingués avaient réussi à être éloquents et vrais, en se passant des modèles qui avaient tour à tour soutenu et égaré leurs devanciers. Le mouvement littéraire était commencé quand Klopstock débuta : il en prit aussitôt la direction d'une main puissante. Il fut à la fois grammairien et poète, mais, avant tout, chef d'école et novateur en tous sens. Toutes les aspirations qui s'étaient fait jour dans tel ou tel groupe isolé se trouvèrent tout d'un coup réunies et concentrées dans un seul homme. Klopstock apparut comme le représentant complet de l'époque, de ses nobles ambitions comme de ses illusions et de ses erreurs : ce fut le secret de sa force et de son succès.

L'époque demandait avant tout de l'originalité. Être original, c'était ne plus dépendre des Français. Bodmer s'était déjà séparé de la France; Klopstock consomma la rupture et la proclama hautement. Être original, être national, fut désormais le mot d'ordre. Original, on ne l'était pas toujours; mais du moins on croyait l'être, et l'on était encouragé par cette croyance. Bodmer avait recommandé l'étude des Anglais; Klopstock le suivit dans

cette voie. A Milton il ajouta Richardson et Young. La tendresse maladive de l'un, la vague mélancolie de l'autre, convenaient à une société pleine d'incertitude et de malaise ; elles convenaient aussi à la nature élégiaque de Klopstock. Sous ce rapport encore, il y avait accord intime entre l'écrivain et son temps [1].

Né à Quedlinburg, au pied des montagnes du Harz, le 2 juillet 1724, Frédéric-Gottlieb Klopstock fit ses premières études à Schulpforta. Déjà se trahissait son penchant pour la poésie épique. Son discours de sortie, qu'il prononça en latin, fut une comparaison entre Homère, Virgile et Milton [2]. Il avait songé d'abord à chanter le bienfaiteur de sa ville natale, l'empereur Henri l'Oiseleur. Mais il s'arrêta bientôt à l'idée du *Messie* ; et il se confirma dans le choix de ce sujet lorsqu'il commença ses études de théologie à Iéna, en 1745. Nous le trouvons l'année suivante à Leipzig, en relation avec les écrivains des *Contributions de Brême*, les animant par les grandes espérances qu'il nourrissait, et leur communiquant la confiance dont il était plein. Il a gardé le souvenir de ces jours d'ivresse féconde dans une de ses premières et de ses meilleures odes, intitulée *A mes amis*. Il les cite l'un après l'autre, leur assigne à chacun sa place dans le Temple de la Gloire. Il les convie à « s'embrasser sous l'aile de la Joie, « comme les héros immortels dans les Champs-Élysées ». Et, à la fin, il appelle l'Age d'or qui doit luire sur l'Allemagne. Il mit en hexamètres les trois premiers chants du *Messie*, qu'il avait écrits en prose à Iéna, et il les publia dans les *Contributions* de 1748. La forme inusitée, ce vers antique appliqué à un long poème, causa d'abord quelque surprise ; mais le mouvement lyrique et oratoire, par lequel certaines parties se détachaient de la monotonie de l'ensemble, gagna bientôt le public. Bodmer, dans des lettres que ses amis firent connaître, vint en aide aux lecteurs non préparés ; il trouvait ses théories confirmées tout d'un coup par un exemple éclatant, et il appela auprès de lui le jeune poète, qui, dans l'in-

1. **Éditions des œuvres.** — *Klopstocks Werke*, par Boxberger, 6 vol., Berlin (Hempel), 1879. — *Klopstocks Werke*, par R. Hamel, 4 vol., Stuttgart, 1884 (*Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner). — *Klopstocks gesammelte Werke*, par Fr. Muncker, 4 vol., Stuttgart (*Cotta'sche Bibliotek der Weltlitteratur*).

A consulter. — Fr. Muncker, *Fr. G. Klopstock, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*. Stuttgart, 1888. — E. Bailly, *Étude sur la vie et les œuvres de Fr.-G. Klopstock*, Paris, 1888.

2. *Declamatio qua poetas epopœiæ auctores recenset F. G. Klopstockius scholæ valedicturus.*

tervalle, avait dû accepter de modestes fonctions de précepteur à Langensalza.

Klopstock se rattachait momentanément à l'école suisse. Il trouvait néanmoins le point de vue de cette école trop borné. On se le figurait, à Zurich, selon sa propre expression, comme un saint Jean-Baptiste, mangeant des sauterelles et du miel sauvage. Lui-même, tout poète sacré qu'il était, n'entendait point fermer l'oreille aux suggestions mondaines. Sa lyre avait plus d'une corde; les joies de la vie la faisaient vibrer aussi bien que l'émotion religieuse. A peine arrivé à Zurich, il écrivit une ode en souvenir d'une promenade sur le lac, où s'exprimait, au milieu de l'incohérence des images, un enthousiasme réel[1]. La Joie, « sœur de l'Humanité », qu'il invoquait, n'était point l'inspiratrice des poèmes bibliques de Bodmer. Celui-ci témoignait de l'humeur, sans que son admiration pour *le Messie* fût refroidie. Klopstock quitta Zurich, ayant reçu du roi de Danemark Frédéric V, par l'intermédiaire du comte de Bernstorff, l'offre d'une pension annuelle de 400 thalers. En passant par Hambourg pour se rendre à Copenhague, il fit la connaissance de Méta (ou Margaretha) Moller, qu'il a chantée sous le nom de Cidli. Il l'épousa en 1754, mais il la perdit quatre ans après, et il publia ses œuvres posthumes. Lui-même vécut, entouré de respect,

1. « Elle est belle, ô Nature notre mère, la splendeur des merveilles que ton « génie créateur a semées sur les campagnes : plus beau encore est un visage « radieux qui reflète la grande pensée de la création.

« Détache-toi des rives chargées de pampres du lac resplendissant; ou, si tu as « déjà repris ton vol vers les cieux, descends avec le rayon de pourpre sur les « ailes de la brise du soir;

« Viens pénétrer mon chant de la sérénité juvénile qui est son partage, ô douce « Joie! Qu'il soit comme le cri enthousiaste et ému du jeune homme! Qu'il soit « doux comme le visage de la tendre Fanny!

« Déjà se trouvait loin derrière nous Uto, au pied duquel Zurich nourrit de « libres habitants dans sa tranquille vallée. Déjà maint coteau chargé de vignobles « avait fui devant nous.

» En ce moment se déchira le voile de nuages qui couvrait au loin les cime « argentées des Alpes; et déjà le cœur des jeunes gens battait d'une émotion « plus forte; déjà il se révélait avec plus d'éloquence à la gracieuse compagne.... »

Klopstock a chanté sous le nom de Fanny la sœur de son ami Schmidt, de Langensalza, l'un des collaborateurs les moins importants des *Contributions de Brême*.

L'ode se termine par ces deux strophes :

« Que n'êtes-vous avec nous, vous qui m'aimez au loin, qui vivez isolés et « épars, loin de moi, dans le sein de la patrie; vous que, dans des moments de « céleste béatitude, mon âme chercha et trouva!

« Nous dresserions ici des tentes à notre amitié, et nous y demeurerions éter- « nellement. La forêt ombreuse se transformerait pour nous en Tempé, et ce « vallon deviendrait un autre Élysée. »

jusqu'à la fin du siècle ; et lorsqu'il mourut, le 14 mars 1803, la ville de Hambourg honora par de magnifiques funérailles celui qu'on appelait le premier poète national de l'Allemagne.

Deux grands courants de poésie traversent la vie de Klopstock. *Le Messie* se compléta peu à peu, dans un espace de vingt-cinq ans, et le recueil des *Odes* s'augmenta sans interruption. Mais, au fond, ces deux œuvres, quelque différentes qu'elles soient par la forme extérieure, procèdent de la même inspiration ; elles sont le produit des mêmes facultés poétiques. Klopstock est une nature éminemment sensible. Il n'a qu'une seule sorte d'imagination, celle qui engendre les images. L'attention qui les fixe et les coordonne, et qui n'est elle-même qu'un côté de l'imagination, lui manque. On sent que, chez lui, l'impression première a été très forte ; mais le tableau final reste confus. Les métaphores qui se heurtent obscurcissent l'idée, au lieu de la mettre en lumière. Gœthe reprochait à Klopstock de n'avoir pas le sens plastique, et Schiller l'appelait un poète musical[1]. En effet, une ode de Klopstock, une page du *Messie*, agissent sur l'esprit comme une mélodie. Le sens est ému ; mais quand la dernière note a retenti, l'impression s'évapore. Il faut que le lecteur ressaisisse constamment, par un effort de la pensée, le lien qui échappe, et qu'il rétablisse l'unité absente. Il n'y a dans Klopstock que les éléments d'un grand poète, *disjecti membra poetæ*.

Le Messie, le principal titre de gloire de Klopstock aux yeux des contemporains, est aujourd'hui le moins lu de ses ouvrages. Et, en effet, les défauts de Klopstock devaient être particulièrement sensibles dans le genre épique. L'épopée est une œuvre impersonnelle ; l'auteur disparaît ou du moins doit disparaître derrière les événements qu'il raconte. Or Klopstock n'a jamais su faire parler que son propre cœur. Ses effusions lyriques s'épanchent dans de longs discours. Ses rêves métaphysiques flottent autour du sujet comme des fantômes qui essayent de prendre corps. Ses personnages ne sont que des idées personnifiées, c'est-à-dire des abstractions ; ce ne sont point des figures vivantes. On les conçoit par l'esprit, on ne se les représente pas par l'imagination. Aux défauts du génie de Klopstock se joignaient les inconvénients du sujet. Une épopée, d'après les idées du temps, avait

1. Voir, pour Gœthe, les *Conversations* d'Eckermann (9 novembre 1824), et, pour Schiller, son traité *De la Poésie naïve et de la Poésie de sentiment.*

besoin de merveilleux. Or, quel merveilleux ajouter à un événement qui est du domaine surnaturel? Aussi, le merveilleux de Klopstock est vide et monotone. Il multiplie les anges, sans les distinguer par le caractère, en diversifiant seulement les missions qu'il leur confie. Ce merveilleux est même contradictoire et presque déplacé. Klopstock parlait comme un croyant qui s'adresse à des croyants; il assurait que c'était le zèle religieux qui le poussait à écrire. Mais n'était-ce pas affaiblir soi-même l'autorité de l'histoire évangélique que d'y mêler des fictions individuelles et de prétendus ornements poétiques? Herder qui, en d'autres circonstances, admirait le génie lyrique de Klopstock, indique finement le défaut capital du *Messie*. Il compare le simple récit de l'Évangile avec les pompeuses allégories du poème : « Le Christ meurt : « la terre tremble, les rochers se fendent, les tombeaux s'en- « tr'ouvrent, le soleil s'obscurcit : cela est grand, cela est divin! « Pourquoi? L'effet est ce qu'il doit être : de pauvres créatures, « confinées dans leurs faibles sens, sont ébranlées; on frémit, on « s'étonne. Mais qu'un ange se tienne prêt longtemps à l'avance, « et attende le moment où une étoile doit se placer devant le « soleil, toute cette action si grande perd sa grandeur [1]. »

Les *Odes* de Klopstock, aujourd'hui moins négligées que *le Messie*, sont restées sinon la lecture du peuple allemand, du moins un objet d'étude pour les lettrés et un moyen d'éducation pour la jeunesse. Il faut, pour en apprécier le mérite, les comparer, non aux poésies de Gœthe et de Schiller qui les ont suivies, mais aux productions lyriques qui les ont précédées. L'école saxonne était timide dans l'invention; elle s'en tenait, dans la peinture des sentiments, aux traits les plus généraux; elle tombait aisément dans la banalité. Chez Klopstock, du moins, le ton était intime et personnel. Il fut, en Allemagne, le premier poète sentimental, dans le bon comme dans le mauvais sens du mot. Il chantait la nature, la religion, la patrie, parce que la création lui révélait le Créateur, et parce qu'il croyait son pays appelé à de hautes destinées. Mais il chantait aussi les rêveries d'un cœur malade, la tristesse des ambitions mal définies, et c'était alors

1. Herder, *Briefe das Studium der Theologie betreffend.* — *Le Messie* fut publié en cinq fois : chants I-III (Halle, 1749); ch. I-V (Halle, 1751); ch. I-X (2 vol., Copenhague, 1755); ch. XI-XV (3e vol., Copenhague, 1768); ch. XVI-XX (4e vol., Halle, 1773). — Édition définitive, 2 vol., Altona 1780. — Le poème se compose de deux parties principales; la première, terminée en 1755, finit à la mort du Messie; les dix derniers chants vont jusqu'à l'Ascension.

peut-être qu'il était le mieux compris des contemporains. Une de ses odes a pour titre *La femme que j'aimerai un jour* : « Pourquoi, » dit-il, « suis-je forcé d'aimer, lorsque je n'ai aucun être à qui « confier mon amour? Toi qui m'aimeras un jour (si toutefois le « destin m'envoie jamais un être aimant pour essuyer mes « larmes), dis-moi où, en ce moment, loin de moi, s'égarent « tes pas. Sens-tu, comme moi, une attraction puissante? Me « cherches-tu, sans me connaître? Oh! alors, ne me le cache « pas... [1] » Dans une autre ode, adressée à Ebert, il se représente au milieu du cercle de ses amis; il les voit mourir successivement, et il reste seul à la fin pour les pleurer et les chanter [2]. Il entreprenait parfois les sujets les plus rebelles à l'émotion lyrique, comme l'art de patiner, ou les mérites du vers spondaïque, de telle sorte qu'on se demande si l'idée n'était pas un simple prétexte pour des strophes habilement cadencées.

Il y avait, en effet, dans Klopstock, à côté du poète, un artisan de style et un versificateur, calculant la portée d'une expression, la chute d'un hémistiche. Les remaniements qu'il fit subir à la langue allemande furent, malgré les excès, une des parties les plus utiles de son œuvre. Le premier il établit ce principe, que le même langage ne convient pas à la poésie et à la prose. Le mouvement poétique amène des tours vifs et inattendus : Klopstock le sentait, et il le démontra théoriquement. Deux caractères, selon lui, déterminent l'expression poétique : la force et la nouveauté. Il trouva des combinaisons de mots frappantes et originales; il renouvela heureusement des termes et des tours vieillis. Mais il ne comprit pas qu'une langue, surtout une langue dans l'enfance, est par elle-même une poésie, et qu'elle est assez riche de son fonds naturel. Il croyait que le langage ordinaire, celui du peuple, était essentiellement prosaïque et plat; Herder et Gœthe, quelques années plus tard, en jugèrent tout autrement. Pour Klopstock, le premier effet de l'art devait être d'*étonner*. Le beau, pour lui, se confondait presque avec l'inusité. Il torturait les mots pour les détourner de leur acception commune, et il arrivait par de laborieux efforts à des constructions qui n'avaient

1. *Die künftige Geliebte.*

2. « Klopstock ist unser grösster Dichter an Empfindung, » dit Herder dans ses *Fragments sur la littérature*; et Lessing avait déjà dit de certaines odes de Klopstock : « Sie sind so voller Empfindung, dass man dabei gar nichts empfindet. » (*Lettres sur la littérature*). Ces deux jugements indiquent la qualité et le défaut.

plus ni sens ni harmonie. Ce fut aussi la haine de la vulgarité qui lui fit rejeter la rime, qu'il appelle « un mauvais esprit accom« pagné d'un lourd tapage de mots[1] ». Il appliqua couramment les mètres anciens, oubliant que la langue allemande, avec les seules ressources de l'intonation, est incapable de reproduire la mélodie d'une phrase grecque. Néanmoins ses études de prosodie, qu'il poursuivit longtemps, et qui étaient comme le commentaire de ses odes, éveillèrent l'attention et provoquèrent tout un ordre de recherches nouvelles[2].

Une idée heureuse gâtée par une faute de goût, ainsi se résument la plupart des entreprises littéraires de Klopstock. Il avait doté l'Allemagne d'une épopée, qu'on disait supérieure à l'*Iliade*; il avait donné, à ce qu'il pensait, la forme moderne de l'ode : il aborda aussi la poésie dramatique. Ses premiers sujets sont tirés de la Bible; *la Mort d'Adam* (1757) et *Salomon* (1764), auxquels s'ajouta plus tard *David* (1772), ne sont que des idylles pieuses dialoguées. Mais les années 1764 et 1765 amenèrent un double événement littéraire, dont les conséquences se prolongèrent jusqu'à la fin du siècle : *l'Edda* et les poèmes d'Ossian furent connus en Allemagne[3]. Klopstock crut trouver dans les chants de *l'Edda* un ensemble de traditions nationales communes à toute la race germanique, et semblables aux légendes mythiques dont s'étaient inspirés les tragiques grecs. Quant à Ossian, il le revendiquait pour l'Allemagne, ainsi qu'il le dit dans une lettre à Gleim, « comme Calédonien ». Tous les habitants de la Grande-Ile n'étaient-ils pas « les descendants des audacieux navigateurs

1. *Ein böser Geist mit plumpem Wörtergepolter* (Ode à Voss, 1782).

2. Les seules poésies rimées de Klopstock sont ses cantiques religieux; mais elles n'en sont pas moins artificielles, et elles n'ont jamais été vraiment populaires. — Les *Odes* de Klopstock circulèrent d'abord à l'état de manuscrit, ou parurent isolées dans les revues. La première collection en fut faite par la landgrave Caroline de Hesse-Darmstadt, en 1771, et imprimée en 34 exemplaires (*Oden und Elegien, vier und dreyssigmal gedruckt*). La même année, l'auteur publia un recueil contenant trois livres d'odes et trois élégies (*Oden*, Hambourg, 1771). Une nouvelle réimpression fut faite à Leipzig en 1787, et enfin dans l'édition complète des œuvres de Klopstock, qui ne fut terminée qu'après sa mort (7 vol., Leipzig, 1798-1809). — Édition critique, par Fr. Muncker et J. Pawel, 2 vol., Stuttgart, 1889.

3. La première traduction allemande d'Ossian, en prose, parut à Hambourg en 1764. L'année suivante, l'*Histoire du Danemark* de Mallet fut traduite en allemand; elle contenait, dans l'introduction, une traduction française d'une partie de *la Nouvelle Edda*, avec un ensemble de renseignements sur l'ancienne poésie scandinave. C'est par cette traduction française, retraduite en allemand, que les récits de *l'Edda* firent leur première apparition en Allemagne.

« qu'avait jadis portés la mer du Nord[1] »? Klopstock écrivit alors ce qu'il appela des *bardits*, c'est-à-dire des drames patriotiques en prose avec des chœurs chantés par les bardes. Ce fut d'abord *la Bataille d'Arminius* (1769), que Schiller essaya plus tard de monter sur le théâtre de Weimar, et qu'il dut abandonner, n'y trouvant qu'une « production froide, insipide et grotesque, sans « vie et sans vérité[2] »; ensuite *Arminius et les Princes* (1784), allusion à la rivalité des cours allemandes, et *la Mort d'Arminius* (1787). C'étaient des tentatives malheureuses; mais ce n'est pas le seul Klopstock qu'il en faut accuser. Il aimait son pays, et il aurait voulu le chanter. Mais où était l'Allemagne de son temps[3]? Les victoires de Frédéric II étaient l'unique sujet d'orgueil des patriotes allemands; mais Frédéric n'aimait que l'étranger, et la liberté de ses sujets était le moindre de ses soucis. Klopstock se créa donc une Allemagne de fantaisie. Enjolivant le récit de Tacite avec des oripeaux mythiques empruntés à *l'Edda* et des tirades imitées d'Ossian, il fit reculer l'histoire de plus de quinze siècles. Arminius fut son héros, et il l'entoura d'une cour de bardes, dont il se prétendit le successeur. Il écrivit en même temps une nouvelle série d'odes, où il essaya de rattacher l'Allemagne moderne à ses vraies origines. La langue allemande fut déclarée pure de tout mélange étranger et supérieure aux langues classiques. L'Apollon grec baissait les yeux devant le Braga scandinave. Et c'était dans des rythmes empruntés à la Grèce que se déversait toute cette faconde patriotique.

Klopstock avait prédit, en 1773, dans une ode adressée aux comtes Christian et Frédéric-Léopold de Stolberg, que dans cent ans l'Allemagne serait libre et que « le droit de la raison l'empor« terait sur le droit du glaive ». En attendant, il salua avec enthousiasme la Révolution française, qui, pensait-il, devait tôt ou tard donner la liberté à l'Europe entière : ce fut la dernière phase de sa poésie lyrique. Quand Louis XVI convoqua les États-Généraux,

1. Ode intitulée d'abord (1747) *A mes amis*, plus tard (1767) *Wingolf*. Dans la seconde rédaction, Klopstock substitua la mythologie scandinave à la mythologie grecque dont il s'était servi d'abord.

2. Correspondance avec Gœthe, 20 mai 1803.

3. « Citoyen, Patrie, Liberté !... » disait le peintre suisse Füssli dans une lettre à Lavater. « Si du moins Klopstock était Suisse !... Mais où est la patrie d'un Alle« mand? Est-elle en Souabe, dans le Brandebourg, en Autriche, ou en Saxe? Est« elle dans les marais qui engloutirent les légions romaines de Varus?... De quoi « un valet peut-il être fier, sinon de la livrée de son maître? » (*Briefe an Merck*, éd. de K. Wagner, Darmstadt, 1835).

il déclara que les victoires de Frédéric « avaient cessé d'être la plus « grande action du siècle », et il engagea les Allemands à imiter les Francs, « leurs frères ». Il dédia une ode au duc de La Rochefoucauld; il lui écrivit que, « s'il avait des fils, il les conduirait « en France et demanderait pour eux et pour lui le droit de cité ». Il se mit aussi en correspondance avec La Fayette. L'Assemblée législative lui décerna, le 26 août 1792, le titre de citoyen français. Dans sa réponse au ministre Roland, il demanda, pour donner une preuve de civisme à « sa nouvelle patrie », que les auteurs des massacres de septembre fussent punis. Ce fut, chez lui, le commencement d'un revirement d'opinion. Plus tard, il flétrit le règne des Jacobins, et il célébra l'acte héroïque de Charlotte Corday[1]. Mais il ne renvoya pas, comme d'autres, son diplome de citoyen français, car, avec sa nature candide et portée aux illusions, il ne put jamais se détacher entièrement de son rêve de liberté, malgré les démentis continuels que les événements lui donnaient. Ses odes politiques ne sont pas d'une lecture facile. Mélange de passion inquiète et de réflexion naïve, elles s'embarrassent dans des tournures pénibles et obscures; elles disent le plus souvent avec des allégories cherchées ce qui se dirait mieux en simple prose.

Un même sentiment patriotique et libéral, tantôt grand et généreux, tantôt naïf ou mesquin, anime toute l'œuvre de Klopstock, et en forme comme le lien et l'unité profonde. C'est ce sentiment qui l'a fait survivre. Klopstock est, de tous les classiques allemands, le moins connu en Europe et le moins lu en Allemagne; et néanmoins il sera toujours compté parmi les classiques. Il a donné une vive impulsion à l'esprit public, et, à toutes les époques de renouvellement, on s'est souvenu de lui. Il a été l'inspirateur de la période *Sturm-und-Drang* et l'une des autorités invoquées par le romantisme. Il a remué tout un monde d'idées, vraies ou fausses, même contradictoires, quelquefois neuves, toujours frappantes, un chaos que d'autres débrouilleront plus tard[2].

1. « Die erhabne Männin Corday », dans l'ode : *Mein Irrthum* (1793).

2. **Traductions.** — La traduction la plus répandue du *Messie*, celle de Mme de Carlowitz, n'est qu'une paraphrase du texte. Quatre autres avaient précédé : celle d'Antelmy Junker de Liebault (4 vol., Paris, 1769-1775), celle de F.-L. Petit-Pierre (Neuchâtel, 1795), celle de la chanoinesse de Kurzrock (3 vol., Aarau et Paris, 1801), et celle de J. d'Horrer (3 vol., Paris, 1825). La troisième excitait particulièrement l'humeur de Klopstock, et il disait, faisant allusion au nom de la dame

2. — LES BARDES.

Nul ne doutait, au temps de Klopstock, de l'existence d'une école de bardes contemporains d'Arminius. Klopstock pensait même qu'en faisant des fouilles dans les bibliothèques on retrouverait leurs œuvres, restes précieux de l'ancienne poésie germanique. Ce qu'on rêvait depuis plus d'un siècle, une littérature originale, la Germanie, plus heureuse que l'Allemagne, l'avait donc connu un jour! Jour mémorable dans l'histoire, et qu'il fallait ressaisir par un puissant effort de l'imagination! Il fallait rétablir dans sa pureté le vieil esprit germanique, abâtardi par quinze siècles de civilisation latine. En vain des critiques sensés insinuaient-ils qu'on ne remonte pas le cours des âges. Herder disait, dans ses *Fragments*, que la seule chose qu'un poète moderne pouvait apprendre des bardes c'était de chanter son temps comme ils avaient chanté le leur, avec autant de chaleur et d'enthousiasme. On s'enfonça dans l'archaïsme, et Klopstock lui-même donna le plus funeste exemple en corrigeant ses anciennes odes pour y introduire la mythologie scandinave, au risque de les rendre inintelligibles.

Avant Klopstock, un poète originaire du Schleswig, et doué d'une belle imagination, Henri-Wilhelm de Gerstenberg, s'était inspiré de *l'Edda* et d'Ossian. Il était déjà connu par un recueil de pièces légères en prose et en vers, intitulé *Badinages* [1], et par les *Chants de guerre d'un grenadier danois*, les uns et les autres imités de Gleim, enfin par sa cantate d'*Ariane à Naxos*, lorsqu'il publia, en 1766, le *Poème d'un Scalde*, en cinq chants [2]. Ce scalde, qui sortait du tombeau pour dérouler le tableau des âges héroïques, provoqua une série de résurrections du même genre. Une légion de fantômes déclamatoires envahit la littérature. Quant à Gerstenberg, il publia encore un drame en prose sur le sujet d'Ugolin, tiré de *l'Enfer* de Dante, et il présenta sur la scène un père mourant de faim au milieu de ses enfants. Il croyait ainsi imiter Shakespeare, dont il recommanda l'étude dans ses *Lettres sur les curiosités de la littérature* [3].

(Kurzrock peut se traduire par Jupon-court), qu'elle n'avait pas plus d'esprit que de jupons. — Les Odes n'ont jamais été traduites que partiellement. — *La Mort d'Adam* a été jouée à Paris, avec succès, en 1792.

1. *Tändeleyen*, Leipzig, 1759.
2. *Gedicht eines Skalden*, Copenhague, Odensée et Lepzig, 1766.
3. *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Schleswig et Leipzig, 1766-1770;

Le vrai représentant de la poésie bardique fut un avocat de Zittau en Saxe, Charles-Frédéric Kretschmann, qui s'appela le Barde Rhingulf. Non content de donner des modèles du genre, il voulut en être le législateur. Il essaya, dans un traité, de déterminer le caractère et les règles de l'ancien bardit. Il fallait assurément de la perspicacité pour définir un genre de poésie qui n'avait jamais existé. Kretschmann aboutit à cette conclusion, que la marque distinctive du bardit était « l'esprit bardique ». Mais qu'est-ce que l'esprit bardique? Il est difficile de s'en faire une idée d'après les œuvres de Kretschmann. On y trouve des passages pleins de vigueur, mais aussi beaucoup d'emphase, sans parler de la forme conventionnelle qui gâte le tout. Kretschmann avait soin, du reste, de justifier ses moindres fantaisies par l'histoire. Il rejeta les mètres anciens dont Klopstock se servait, parce qu'ils étaient empruntés, disait-il, à « l'ennemi héréditaire », c'est-à-dire aux races latines. Il réintégra la rime, à laquelle il attribuait une origine germanique. Ses poésies les plus célèbres furent le *Chant de Rhingulf* sur la victoire de Teutobourg, et la *Plainte de Rhingulf* sur la mort d'Arminius. C'étaient les deux sujets obligés de toute poésie bardique [1].

Kretschmann était déjà inférieur à Gerstenberg pour les qualités de l'imagination et du style; Denis (1729-1800) et Mastalier (1731-1795) ne furent plus que des imitateurs. Ils vivaient à Vienne, et appartenaient tous les deux à l'ordre des jésuites. Après la suppression de l'ordre, l'empereur Joseph II les prit sous sa protection, et ils restèrent attachés au *Theresianum* de Vienne; Mastalier enseigna même à l'université. Malgré leur peu de génie, l'histoire leur doit une mention, car ils furent parmi les premiers écrivains qui cherchèrent à entraîner les régions catholiques du Midi dans le mouvement littéraire. Denis, retournant son nom, s'appela le Barde Sined. Ses modèles furent Klopstock et Ossian; il célébra le premier dans une ode intitulée *Au plus grand des bardes teutons*; il traduisit le second en vers allemands, rythmés ou rimés, principalement en hexamètres. Du reste, on voit, par ses préfaces, combien ses idées sur la poésie et l'histoire étaient vagues. Il ne fait aucune différence entre l'Allemagne ancienne et moderne,

nouv. éd., par A. de Weilen, Heilbronn, 1888. — Gerstenberg, né en 1737, mourut en 1823. Il publia ses *Vermischte Schriften* à Altona, en trois volumes (1815-1816).

1. Kretschman naquit et mourut à Zittau (1738-1809). Œuvres complètes, 7 vol., Leipzig, 1784-1805.

entre les origines germaniques, celtiques ou scandinaves; et les autres poètes de l'école n'étaient pas mieux renseignés que lui. Toute cette littérature, sur laquelle on fondait de si grandes espérances, n'était que confusion et parti-pris[1].

1. Un choix de Denis, Gerstenberg et Kretschmann se trouve dans le 4e vol. des œuvres de Klopstock, éd. de R. Hamel (collection Kürschner).

CHAPITRE V

LA PROSE SOUS L'INFLUENCE DE KLOPSTOCK

1. L'idylle d'après la définition de Gottsched; les idylles mythologiques de Gessner. Lavater; ingénuité de son caractère; sa théologie; sa *Physiognomonie.* L'Autobiographie de Jung-Stilling. — 2. Progrès du sens historique. Les *Conjectures philosophiques* d'Iselin. Le traité *De l'Orgueil national* de Zimmermann. Justus Mœser; ses *Fantaisies patriotiques*; son *Histoire d'Osnabrück.* — 3. Transformation de l'éloquence sacrée; caractère des sermonnaires allemands; Reinhard.

1. — GESSNER. — LAVATER. — JUNG-STILLING.

Le XVIIIe siècle allemand, avant que Lessing et Gœthe lui eussent imprimé une direction précise, vivait surtout d'aspirations et de regrets. Les patriotes affligés du morcellement de leur pays trouvaient sous les enseignes d'Arminius une patrie qui n'avait que le défaut d'être complètement chimérique; les âmes tendres se plaisaient dans le commerce d'une race innocente et pure, qui, malheureusement, n'avait jamais vécu sur la terre. A l'utopie politique s'ajoutait l'utopie morale; et, dans cette école littéraire où l'on ne parlait que de nature et de vérité, on vit reparaître tout à coup l'idylle sous sa forme la plus apprêtée et la plus conventionnelle.

Les ouvrages de Salomon Gessner répondent parfaitement à l'idée qu'on se faisait de l'idylle en Allemagne, au milieu du XVIIIe siècle. Ce n'était point la vérité que l'on y cherchait, puisqu'elle devait être l'image d'un temps qui était passé sans retour. Gottsched disait très ingénument que l'idylle était, au point de vue poétique, une peinture de l'âge d'or, et, au point de vue chrétien, un ressouvenir de l'état d'innocence où avaient vécu nos

premiers parents, ou du moins, ajoutait-il comme par un scrupule d'historien, des mœurs patriarcales qui avaient régné immédiatement avant et après le déluge. Aussi, selon Gottsched, aucun poète n'avait atteint la perfection du genre, pas même Théocrite et Virgile. Les mêmes idées se retrouvent dans les Appendices que Jean-Adolphe Schlegel joignit à sa traduction de l'ouvrage de Batteux, *les Beaux-Arts réduits à un même principe*. L'idylle, selon lui, n'a rien de commun avec les mœurs champêtres; elle est absolument distincte et indépendante de la réalité; elle décrit les impressions d'une vie bienheureuse, résultat de l'innocence, et but idéal de notre existence terrestre. Schlegel ajoute seulement que le poète doit se rapprocher de son siècle, autant que le lui permet la condition essentielle du genre.

Cette condition est de fuir la vérité, comme d'autres genres poétiques la cherchent. Nulle trace, dans les œuvres de Gessner, de sa vie et de son temps, de ce qu'il a vu et connu. Né à Zurich en 1730, il y demeura presque sans interruption, se partageant entre la littérature et la peinture de paysage. Il ne fit guère qu'un voyage de deux ans en Allemagne, où il se lia surtout avec Ramler et avec Hagedorn. Ce fut le premier, dit-on, qui lui conseilla d'écrire dans ce style bâtard qui n'est ni de la poésie ni de la prose et qu'on appelle la prose poétique. Tout est artificiel chez Gessner, la forme et le fond. En présence du sol le plus pittoresque qu'ait jamais foulé un peuple libre, il nous montre des Daphnis et des Palémons se promenant coquettement dans un paysage mythologique. Les nymphes murmurent dans l'eau des sources, et les dryades parlent sous l'écorce des arbres, tandis que les papillons sont portés par le souffle des zéphyrs. La nature n'est qu'une métaphore apprise par cœur; et quand le poète essaye de voir par ses yeux, il ne trouve que des détails insignifiants à aligner. Le manque d'observation frappe surtout dans la peinture des personnages. Ils sont moralement parfaits, par conséquent peu variés. Quel que soit leur nom ou leur âge, disait déjà Herder, c'est toujours le même berger. La monotonie dans le faux, telle est l'exacte définition de ce genre que Gessner imposa pendant un demi-siècle à toute l'Europe[1]

1. Le premier ouvrage de Gessner, un petit poème en prose intitulé *la Nuit* 1753), fut peu remarqué. *Daphnis*, une imitation de *Daphnis et Chloé*, en 1754, commença sa réputation. Deux ans après, il publia son premier recueil d'idylles. D'autres poèmes et de nouvelles idylles suivirent; *la Mort d'Abel*, en 1758; *le*

Le grand compatriote de Gessner, Jean-Gaspard Lavater, fut un caractère idyllique comme lui, avec l'enthousiasme en plus, et avec le zèle de la propagande. Né en 1741, il fut successivement diacre, pasteur et premier prédicateur à Zurich. Il fit deux voyages en Allemagne; le premier, dans sa jeunesse, le mit en rapport avec Klopstock, avec le philosophe Moïse Mendelssohn, avec le théologien Spalding; le second, en 1774, a été l'objet d'un récit intéressant dans les Mémoires de Gœthe. Lavater, après avoir applaudi aux débuts de la Révolution française, se rattacha au parti conservateur et lutta courageusement contre le Directoire de Berne. Pendant la longue lutte que l'armée française eut à soutenir à Zurich, en 1799, il fut blessé d'un coup de fusil tiré par un soldat vaudois, et il mourut, deux ans après, des suites de sa blessure.

Lavater mettait la même ingénuité dans tous ses actes, dans toutes ses paroles, dans toutes ses croyances. Il pensait que le ministère sacré dont il était revêtu lui imposait le devoir de signaler partout l'injustice. Tout jeune, il publia une brochure contre un bailli concussionnaire, et il émut à tel point l'opinion publique, qu'il arracha au Conseil un arrêt sévère contre le coupable. Pour Lavater, tout événement de ce monde était le résultat d'une disposition spéciale et instantanée de la Providence, dont il se croyait lui-même l'instrument privilégié. Il était naturellement éloquent et communicatif; et, dans les moments où ses pensées secrètes venaient sur ses lèvres, il se donnait comme une incarnation de Dieu, comme un prophète chargé de compléter l'œuvre du Christ. Il disait alors que l'apôtre saint Jean reviendrait au monde pour lui donner des instructions verbales : « J'espère et « j'attends, » écrivait-il au philosophe Jacobi (le 19 mars 1781), « l'imposition des mains d'un homme dont je ne suis pas digne de « délier la sandale, que je ne connais pas encore, que Dieu seul « connaît. Je ne l'appelle point, je ne vais point au-devant de « lui, mais je sais qu'il m'apparaîtra; et, en attendant qu'il « vienne, je ne m'estime qu'un pauvre travailleur à la journée.

Premier Navigateur, en 1762. — Gessner mourut à Zurich en 1788. Ses **œuvres complètes** avaient paru, dans la même ville, en 1777-1778, en deux volumes. Elles furent souvent réimprimées, et traduites dans toutes les langues de l'Europe; en français par Huber (Paris, 1786). — **Nouvelle édition** des œuvres, par J. L. Klee, 2 vol., Zurich, 1841. — Choix par Ad. Frey (avec Haller, dans la collection Kürschner). — **A consulter** : Hottinger, *Salomon Gessner*, Zurich, 1796; — Wölfflin *Salomon Gessner*, Frauenfeld, 1889.

« Ce qui est en moi est plus grand que le monde : si la Divinité « n'est pas là, elle n'est nulle part. »

Les ouvrages de théologie de Lavater témoignent d'un esprit qui se complaît dans ses rêves, et qui n'a jamais éprouvé le besoin de vivre à la clarté du jour. Sa *Physiognomonie*, à laquelle on attribue d'ordinaire une portée scientifique, n'est elle-même qu'une déduction de sa métaphysique religieuse. La première ligne en indique le contenu : « Dieu créa l'homme à son « image. » Mais l'image de Dieu s'est pervertie dans le péché. Le but du physionomiste, son bonheur le plus pur, est d'en retrouver les traits épars sur la face humaine. La fin de l'histoire du monde est de ramener l'homme à la ressemblance parfaite de Dieu : ce fut la plus noble des utopies, ou, disons mieux, des pieuses espérances de Lavater[1].

Lavater fut dépassé, dans la hardiesse de ses conceptions mystiques, par Jean-Henri Jung, surnommé Stilling. Né en 1740, dans un village du duché de Nassau, fils d'un tailleur qui dirigeait en même temps une école, Jung-Stilling mena longtemps l'existence la plus pénible, dans laquelle il n'était soutenu que par sa confiance inébranlable en la Providence divine. A trente ans, il vint étudier la médecine à Strasbourg, où il connut Gœthe et Herder. Il s'établit ensuite comme médecin oculiste à Elberfeld. Il fut plus tard professeur à Heidelberg, où il mourut en 1817. Sur la fin de sa vie, il devint le centre d'un groupe d'illuminés, auquel appartenaient le prince-électeur de Bade et

1. Le premier ouvrage qui étendit la réputation de Lavater, ce furent ses *Perspectives dans l'éternité*, sous forme de lettres adressées à Zimmermann (*Aussichten in die Ewigkeit*, 4 vol., Zurich, 1768-1778). L'un des plus étranges est *Ponce-Pilate, ou l'Homme sous toutes ses formes, ou le Haut et le Bas de l'humanité, ou la Bible en petit et l'Homme en grand, ou l'Ecce-Homo universel, ou Tout en un seul* (*Pontius Pilatus oder der Mensch in allen Gestalten*, etc., 4 vol., Zurich, 1782-1785). Le plus intéressant pour la connaissance de l'auteur est le *Journal secret d'un observateur de soi-même* (*Geheimes Tagebuch von einem Beobachter seiner selbst*, 2 vol., Leipzig, 1771-1773), dont la première partie fut publiée à son insu par Zollikofer, et qui montre combien il était sincère au milieu de ses plus étranges visions. — Les *Fragments physiognomoniques pour l'avancement de la connaissance des hommes et de la charité universelle* (*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*) parurent en 4 volumes (Leipzig et Winterthur, 1775-1778). Gœthe s'y intéressa vivement; c'est lui qui prépara le premier volume pour l'impression (voir E. von der Hellen, *Gœthe's Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten*, Francfort-sur-le-Mein, 1888). — **Traduction française** de Moreau (de la Sarthe; 10 vol., Paris, 1825) et de Bacharach (Paris, 1845). — **A consulter** : Bodemann, *Lavater nach seinem Leben, Lehren und Wirken dargestellt*, Gotha, 1856; 2e édit., 2 vol., 1877; — Fr. Muncker, *Lavater, eine Skizze seines Lebens und Wirkens*, Stuttgart, 1883.

l'empereur Alexandre de Russie. Jung-Stilling eut, lui aussi, des perspectives sur l'autre monde, mais bien plus précises que celles de Lavater. Il décrivit les différentes régions des âmes, leurs occupations après la mort, leurs formes plus ou moins visibles. Il fut plus heureusement inspiré dans sa jeunesse, quand, sous l'influence de Gœthe, il publia le récit de sa vie, mélange de poésie et de réalité comme les Mémoires de Gœthe lui-même. Il y a là des pages d'un intérêt profond, d'une touche vigoureuse et originale, et parfois d'un tour humoristique qui rappelle Jean-Paul à ses meilleurs moments [1].

2. — LA POLITIQUE ET L'HISTOIRE. — JUSTUS MŒSER.

Le mot de patrie, que Klopstock avait inauguré dans la littérature, ne répondait encore à aucune notion précise; mais il exerçait néanmoins son pouvoir sur les âmes. A défaut de la grande vie nationale, certaines villes, qui avaient développé d'âge en âge leurs vieilles institutions, étaient un premier champ d'observation, d'où la vue pouvait s'étendre ensuite sur un horizon plus large. Ces villes nourrissaient des hommes d'État, qui étaient en même temps des hommes d'étude, et que le maniement des affaires, joint à la réflexion et à la science, initiait aux secrets de la politique générale. Ils s'appliquèrent à considérer les rapports qui unissaient entre elles des régions voisines; ils demandèrent au passé l'explication du présent, et, en établissant la suite logique des faits, ils substituèrent peu à peu l'histoire proprement dite à l'ancienne chronique.

Isaac Iselin, greffier de la ville de Bâle, par ses *Conjectures philosophiques sur l'histoire de l'humanité* [2], ouvrit la voie où Herder entra quelques années plus tard. Le médecin Zimmermann, avant d'écrire son livre *De la Solitude*, avait publié un traité *De*

1. La *Jeunesse de Henri Stilling* (*Jugend*, Berlin et Leipzig, 1777) a été revue et publiée par Gœthe. Jung-Stilling la continua sous divers titres : *Années d'adolescence* (*Jünglingsjahre*, 1778), *Voyages* (*Wanderschaft*, même année), *Vie domestique* (*Häusliches Leben*, 1789), *Années d'apprentissage* (*Lehrjahre*, 1804), *Vieillesse* (*Alter*, 1817, l'année même de sa mort). — Œuvres complètes, Stuttgart, 1841-1842, en 12 volumes, dont les deux premiers contiennent la biographie. — A consulter : Bodemann, *Züge aus dem Leben von J. H. Jung, genannt Stilling*, Bielefeld, 1868; — Petersen, *Jung-Stilling*, Copenhague, 1890.

2. *Philosophische Muthmassungen über die Geschichte der Menschheit*, Francfort et Leipzig, 1764.

l'Orgueil national, qui frappa, malgré la forme décousue, par la nouveauté du sujet et l'originalité des observations [1].

Un esprit plus ferme et plus net fut Justus Mœser, né à Osnabrück en 1720, mort en 1794. Mœser prit part au gouvernement de sa ville natale. Un voyage à Londres lui fit connaître et admirer le développement régulier des libertés anglaises. Les nombreux articles qu'il publia durant sa carrière politique furent recueillis par sa fille, Mme de Voigt, sous le titre de *Fantaisies patriotiques* [2]. Son principal ouvrage, une *Histoire d'Osnabrück*, qui l'occupa toute sa vie, et dont le dernier volume ne parut qu'après sa mort, offre un intérêt qui dépasse de beaucoup les limites étroites du sujet. « Tandis qu'on reprochait à l'Empire d'Allemagne, » dit Gœthe, « le morcellement, l'anarchie et l'impuissance, le grand « nombre des petits États paraissait justement, au point de vue « de Mœser, ce qu'il y avait de plus désirable pour le développe- « ment de la culture particulière, selon les besoins qui résul- « taient de la situation et de la nature des diverses provinces. Et « quand, sortant des limites de la ville et de l'évêché d'Osnabrück, « et s'étendant sur le cercle de Westphalie, Mœser montrait les « rapports de cette région avec tout l'Empire, et que, dans « l'examen de la situation actuelle, expliquant le présent par le « passé, il montrait par là même avec la plus grande clarté si « un changement était digne d'éloge ou de blâme : un admi- « nistrateur, quel qu'il fût, n'avait qu'à procéder de même dans « son ressort, pour connaître parfaitement la constitution de son « pays, les liens qui l'unissaient au voisinage immédiat et à l'en- « semble, et pour juger à la fois le présent et l'avenir [3] ».

Mœser, en effet, sait dégager la portée philosophique des évé-

1. Éditions. — *Betrachtungen über die Einsamkeit*, Zurich, 1756; — *Von der Einsamkeit*, Leipzig, 1773; — *Von dem Nationalstolze*, Zurich, 1758; nouv. éd., avec une introduction, par R. Weber, Aarau, 1884. — Jean-George Zimmermann, né à Brugg, dans le canton d'Argovie, en 1728, mort en 1795, d'abord médecin dans sa ville natale, plus tard attaché à la personne du roi de Hanovre, fut en rapport avec Catherine II de Russie, qui l'anoblit, et avec Frédéric II, qui l'appela auprès de lui dans sa dernière maladie. Des ambitions déçues et un penchant inné à la mélancolie assombrirent sa vieillesse. — Le livre *De la solitude* a été traduit en français par Mercier (1790) et par Jourdan (1825). — A consulter : Bodemann, *Johann Georg Zimmermann*, Hanovre, 1878; — Ischer, *J. G. Zimmermanns Leben und Werke*, Berne, 1893.

2. *Patriotische Phantasien*, 4 vol., Berlin, 1774-1778; nouvelle édition, par Zöllner, Leipzig, 1871. — *Sämmtliche Werke*, 8 vol., Berlin et Stettin, 1798; nouvelle édition, par Abeken, 10 vol., Berlin, 1842-1843. — A consulter : J. Kreyssig, *Justus Mœser*, Berlin, 1857.

3. *Poésie et Vérité*, livre XV. Voir aussi la fin du XIII[e] livre.

nements. Son dessein, dit-il, est de faire l'histoire de la nation et non des souverains, qui ne sont que les « serviteurs de la « nation ». Il pense que le meilleur moyen d'élever l'esprit public est d'intéresser les citoyens au gouvernement. Le principe fondamental de sa politique est la nécessité d'un développement organique dans les institutions et les lois. Toute brusque innovation, toute importation du dehors, même bonne en elle-même, lui paraît dangereuse. C'est à ce point de vue que Mœser combattit la Révolution française, non qu'il fût ennemi de la liberté, mais parce qu'il se défiait d'une liberté imposée, ou seulement prématurée. Nous retrouverons plus tard, chez Gœthe, chez Fichte, chez Guillaume de Humboldt, ces idées sur l'évolution nationale, qui s'opposèrent à la propagande révolutionnaire [1].

3. — L'ÉLOQUENCE DE LA CHAIRE.

L'éloquence sacrée suivit le progrès général de la littérature, du moins quant à la forme; mais, au fond, elle changea de caractère, le jour où elle n'eut plus aucun intérêt immédiat à débattre; elle se calma, se tempéra, se refroidit. Mosheim, Spalding, Zollikofer, prêchèrent avec succès, mais sans éclat. On regrette cependant, en lisant les sermons de Mosheim, que son *Histoire*

1. Justus Mœser était un esprit littéraire. Il prit la défense d'Arlequin contre Gottsched (*Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, 1761) et celle de la littérature allemande contre Frédéric II (*Schreiben an einen Freund über die deutsche Sprache und Litteratur*, 1781).

Frédéric-Charles de Moser. — Ce serait ici le cas de parler du seigneur Frédéric-Charles de Moser; mais Moser fut à peine un écrivain. Né à Stuttgart en 1723, il se forma sous la direction de son père, jurisconsulte distingué. Il fut attaché successivement aux gouvernements de Hesse-Hombourg, de Hesse-Cassel et de Hesse-Darmstadt. L'empereur Joseph II l'apprécia également, et lui confia des fonctions importantes. Après la mort de la landgrave Caroline de Hesse-Darmstadt, qui l'avait protégé, il fut accusé de concussion, et ses propriétés furent confisquées. Le procès, qui fit beaucoup de bruit, fut abandonné en 1790; il avait duré dix ans. Moser vécut ensuite dans la retraite à Ludwigsbourg, jusqu'à sa mort, en 1798. Son ouvrage le plus important est *le Maître et le Serviteur* (*Der Herr und der Diener*, Francfort, 1759), où, sous prétexte de donner les règles d'un bon gouvernement, il fait la satire des gouvernements qui existent. C'est aussi la peinture du despotisme des cours, surtout des petites cours, qui fait l'intérêt des *Vérités politiques* (*Politische Wahrheiten*, 2 vol., Zurich, 1796). Moser insiste sur la nécessité de fortifier le sentiment national, d'appeler le contrôle de l'opinion publique sur les actes du pouvoir : c'est l'objet d'un de ses meilleurs écrits, *De l'Esprit national allemand* (*Von dem deutschen Nationalgeiste*, Francfort, 1765). Malheureusement, comme disait Herder, il aurait fallu un second Moser pour donner une forme aux pensées du premier. Mais Herder reconnaissait aussi que celui qui se serait chargé de ce travail aurait rendu un réel service à l'Allemagne (*Fragmente zur deutschen Litteratur*).

de l'Église soit écrite en latin[1]; il parle une langue aisée, abondante, élevée. Spalding était très versé dans la philosophie anglaise et française; il traduisit la *Morale* de Shaftesbury. Ses *Considérations sur la destinée de l'homme* et ses *Pensées sur la valeur des sentiments dans le christianisme* sont dirigées contre le piétisme[2]; les deux ouvrages ont pour but de faire dans la religion tout à la fois la part du sentiment et celle de la réflexion. Quant à Zollikofer, il est trop didactique; ses sermons sont des traités de philosophie religieuse ou de morale : ce fut, du reste, en Allemagne, la marque presque générale du genre[3].

La suite des sujets nous amène à Franz-Volkmar Reinhard, bien qu'il appartienne à une époque un peu postérieure et qu'il ait ressenti plutôt l'influence de Herder que celle de Klopstock. Reinhard a prêché longtemps à Wittemberg et à Dresde, et il est considéré comme le plus grand des orateurs sacrés de l'Allemagne au XVIIIe siècle. Ses discours sont bien ordonnés; il s'exprime dans une langue correcte, châtiée, très littéraire. Mais on chercherait vainement chez lui, aussi bien que chez la plupart des sermonnaires allemands, ces grands mouvements oratoires qui frappent dans un Bossuet ou dans un Bourdaloue. Les Allemands se défient trop de la rhétorique pour être très sensibles à l'éloquence, et, quant à l'éloquence sacrée, ils la comprennent surtout comme un instrument de polémique ou de propagande. Le sermon, en tant que sermon, c'est-à-dire comme morceau de grand style débité devant une assemblée toute persuadée, comme développement d'une vérité que personne ne conteste, leur paraît presque une anomalie; et Herder exprime bien l'opinion de ses compatriotes, lorsqu'il affirme que le sermon doit être une simple conversation, sans nulle prétention littéraire, et que le premier devoir du prédicateur est d'oublier Démosthène et Cicéron[4].

1. *Institutiones historiæ ecclesiasticæ*, Helmstedt, 1755. — Mosheim (1694-1755) a été professeur de théologie à Helmstedt (1723) et à Gœttingue (1747).

2. *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen*, Greifswald, 1748; *Gedanken über den Werth der Gefühle in dem Christenthum*, Leipzig, 1761. — Spalding (1714-1804) a été prédicateur à l'église Saint-Nicolas de Berlin, de 1764 à 1788.

3. Zollikofer (1730-1788), originaire de Saint-Gall en Suisse, a été pasteur de l'église réformée de Leipzig depuis 1758; ses sermons, en dernière édition, ne remplissent pas moins de quinze volumes (Leipzig, 1789-1884).

4. Reinhard, né en 1753 dans un village du Palatinat, enseigna la philosophie et la théologie à l'université de Wittemberg, et devint, en 1892, prédicateur de la cour à Dresde, où il mourut en 1812. On a de lui 35 volumes de sermons (Sulzbach, 1793-1813), et des *Confessions* (*Geständnisse*, Sulzbach, 1810), où il raconte son éducation oratoire et donne les règles de l'art.

CHAPITRE VI

WINCKELMANN

Vocation de Winckelmann. — Études à Dresde; les *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs.* — Séjour en Itatie; l'*Histoire de l'art dans l'antiquité.* — Théorie de Winckelmann sur l'art; ce qu'elle a de grand et d'exclusif. — Influence de Winckelmann sur la littérature.

Un critique moderne, jugeant le caractère et le rôle de Winckelmann, débute par ces mots : « Les Grecs disaient de certaines « images des dieux, antiques et vénérables, qu'elles étaient tom« bées du ciel : ils voulaient indiquer par là qu'elles étaient abso« lument uniques en leur genre et inexplicables dans leur ori« gine. On serait presque tenté d'en dire autant de Winckelmann. « Un Klopstock, un Wieland, un Lessing, un Herder, même un « Gœthe et un Schiller, nous apparaissent en quelque sorte « comme les produits naturels et nécessaires de la civilisation « qui les environne; ils sont comme la fleur et le fruit d'un « développement qui a longtemps germé en silence et qui est « enfin arrivé à son terme. Il semble, au contraire, que Winckel« mann soit issu de lui-même, dans la pleine originalité de son « génie. Le sentiment profond qui le dirigeait dans sa voie n'était « point nourri par les influences du temps et du lieu; sa vocation « s'éveilla et se fortifia dans une lutte sans trêve contre les cir« constances. Il fit résonner des cordes qui n'avaient jamais été « touchées jusqu'alors. Semblable aux vaillants navigateurs des « siècles passés, il découvrit et conquit des mondes qui étaient « complètement inconnus, ou du moins qui avaient été long« temps soustraits aux regards de l'homme[1]. »

1. Hettner, *Geschichte der deutschen Litteratur im XVIII. Jahrhundert*, 2e livre; 4e éd., Brunswick, 1893.

Édition des œuvres. — *Johann Winkelmanns sämmtliche Werke*, avec une bio

En effet, s'il y eut jamais une vocation décidée, impérieuse et exclusive, ce fut celle de Winckelmann. Toutes ses facultés convergèrent en un seul point, qui est comme le foyer lumineux de son intelligence. Dans toute l'histoire du passé, il ne voit et ne comprend qu'une chose, l'art grec. Au temps de Périclès, il eût été un maître de cet art; mais dans tous les temps il l'aurait deviné, et quelques restes lui auraient suffi pour le reconstituer. Il y avait en lui une prédisposition native pour le monde poétique dans lequel son âme a vécu, ou, comme disent les Allemands, il y avait accord intime entre le sujet et l'objet.

La carrière de Winckelmann a été semée de difficultés qui auraient paru insurmontables à tout autre. Né à Stendal, dans la Vieille-Marche de Brandebourg, le 9 décembre 1717, fils d'un pauvre cordonnier, il sert d'abord d'aide et de guide à un instituteur aveugle. Quelques personnes s'intéressent à lui, et lui fournissent les moyens de suivre les écoles de Berlin. Mais il ne peut prendre goût à l'enseignement de ses premiers maîtres : ils n'étaient point amis des Muses, dit-il, et le grec était, chez eux, plus rare que l'or. Ayant appris que la bibliothèque du savant Fabricius est mise en vente à Hambourg, il s'y rend à pied, demandant le long de sa route l'hospitalité dans les presbytères et les couvents, et il en rapporte quelques auteurs grecs. Puis il a l'idée de voyager ainsi jusqu'à Rome; mais, à Francfort, la guerre l'oblige à revenir sur ses pas. Il accepte plusieurs charges de précepteur, pour vivre, et il est nommé enfin, en 1743, recteur adjoint à Seehausen, dans le Brandebourg. Il reste là cinq ans, cinq années d'esclavage, dit-il, « pendant lesquelles il apprenait l'alphabet à des enfants galeux, tout en faisant sa prière « dans Homère ». En 1748, il est nommé bibliothécaire du comte de Bunau à Nœthnitz, près de Dresde, avec un traitement annuel de quatre-vingts thalers. Il se trouve à portée des riches collections des ducs de Saxe ; il décrit les tableaux, il dessine, il se livre même à des travaux d'anatomie. Tout en rassemblant les matériaux d'une histoire de l'Empire que le comte préparait, il poursuit ses études favorites. « Depuis quelque temps, » écrit-il, « je com- « prends mieux les anciens, et, pour ne parler que d'Homère, je

graphie, par J. Eiselein, 12 vol., Donaueschingen, 1825-1829; les trois derniers volumes contiennent la correspondance.

A consulter. — Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3 vol., Leipzig, 1866-1872; 2ᵉ édit., 1898. — Gœthe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, 1805.

« l'ai lu trois fois cet hiver, avec toute l'application que réclame « ce divin ouvrage. »

La pensée de visiter l'Italie l'occupait toujours. Enfin le nonce Achinto lui procura un emploi à la cour de Rome; mais il fallut qu'il embrassât le catholicisme. Il écrit à ce sujet à son ami Berendis : « Tu sais que j'ai renoncé à tous les plaisirs, et que je « n'ai jamais cherché que la vérité et la science. Tu sais aussi « ce que j'ai souffert pour cela. J'ai lutté contre le dénuement « et l'abandon, pour me frayer un chemin. J'ai toujours été mon « propre guide. C'est l'amour de la science, et de la science seule, « qui a pu me décider à prêter l'oreille aux ouvertures que l'on « m'a faites... Le doigt du Tout-Puissant, la marque évidente de « son action sur nous, c'est notre instinct, auquel nous résiste- « rions vainement... » Avant de partir, en 1755, il publia son premier écrit, les *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la peinture et la sculpture*, où il montrait que le seul moyen de sortir de la confusion et du mauvais goût était de recourir aux modèles anciens, et où il résumait déjà les caractères de l'art grec dans une formule restée célèbre : « la simplicité noble et la gran- « deur calme[1]. »

Winckelmann avait trente-huit ans, mais, comme il se plaît à à le redire, il commençait seulement à vivre. En 1762, il écrivait à un de ses amis : « Tu veux savoir l'histoire de ma vie : elle se « résume en peu de mots, car je la mesure d'après mes jouis- « sances. Le consul Marcus Plautius, qui avait triomphé des « Illyriens, fit écrire sur son tombeau, qui se voit encore aux « environs de Tivoli, et où il avait fait marquer ses hauts faits : « *vixit annos IX*. Je pourrais dire que j'entre dans ma huitième « année. Voilà bientôt huit ans que je vis à Rome et dans d'au- « tres villes de l'Italie. J'ai regagné ici ce que la pauvreté et le « chagrin m'ont fait perdre de ma jeunesse. Je mourrai con- « tent : j'ai obtenu ce que je désirais; ce qui m'a été donné passe « même mes espérances et mes mérites. »

Il employa quelques années à reconnaître son champ d'études. Rien de ce qui était à sa portée ne lui échappa. Il rassembla une quantité de matériaux, et ce travail aurait suffi à un érudit; mais il alla plus loin. L'érudition, c'est-à-dire la notion exacte des

1. « Edle Einfalt und stille Grösse. » — *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, nouvelle édition, par B. Seuffert, Heilbronn, 1885.

choses, n'était pour lui qu'un moyen; il n'estimait que la science fécondée par l'imagination. Il poussait ses recherches jusque dans les plus minutieux détails, commentait les œuvres d'art par la lecture des poètes et des historiens; mais, au fond, il ne cherchait dans le travail scientifique que des raisons d'admirer. « L'*athaumasie*, c'est-à-dire l'absence d'étonnement, que vante « Strabon, peut être bonne en morale, » dit-il, « mais elle est per« nicieuse dans l'art, parce qu'elle engendre l'indifférence. » Les principes qui le guidaient déjà se confirmèrent au cours de ses observations, et bientôt l'antiquité se dressa devant lui, plus vivante qu'elle ne fut jamais aux regards d'un moderne.

Quelques traités, qu'il publia coup sur coup, furent comme la préface de son grand ouvrage, l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, qui parut en 1764[1]. Au printemps de l'année 1768, il voulut revoir l'Allemagne; mais, à peine arrivé dans le Tyrol, il comprit que sa vraie patrie était derrière lui. Revenant par Vienne, il s'associa comme compagnon de route un jeune Italien, nommé Arcangeli, à qui il eut l'imprudence de montrer quelques médaillons qu'il avait reçus de l'impératrice Marie-Thérèse, et qui l'assassina à Trieste pour s'approprier ces trésors dont il s'exagérait la valeur. « La nouvelle de la mort de Winckelmann éclata au milieu de « nous, » dit Goethe, « comme un coup de foudre dans un ciel « serein. Je vois encore la place où je l'appris. Cet affreux évé« nement produisit un effet immense; ce furent des plaintes et « des gémissements universels. La mort prématurée de Winckel« mann fit sentir plus vivement le prix de sa vie[2]. »

La carrière féconde de Winckelmann est bornée par un espace de douze ans. S'il avait vécu davantage, il aurait continué ses explorations dans la ville éternelle, et il aurait complété sa précieuse collection des *Monuments inédits*[3]. Mais il n'aurait rien

1. Ce furent d'abord quelques articles dans la Bibliothèque des Belles-Lettres (la *Description du Torse du Belvédère*, les *Remarques sur l'architecture des anciens temples de Girgenti, en Sicile*, et, un peu plus tard, *De la grâce dans les œuvres de l'art*), ensuite les *Remarques sur l'architecture des anciens* (Leipzig, 1761), les *Lettres sur les découvertes d'Herculanum* (Dresde, 1762 et 1764), enfin la *Dissertation sur la faculté de sentir le beau dans l'art* (Dresde, 1763). — L'*Histoire de l'art dans l'antiquité* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, 1764) fut presque aussitôt traduite en italien (par l'abbé Amoretti, Milan, 1779), et il en parut trois traductions françaises dans le cours du siècle (par Robinet, Amsterdam, 1766; par Huber, Leipzig, 1781, et par Jansen, Paris, 1798-1803).

2. *Poésie et Vérité*, livre VIII.

3. *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, Rome, 1767.

ajouté à sa théorie de l'art, telle qu'il l'a exposée dans son ouvrage historique. Elle est là, dans sa grandeur, comme dans sa rigueur exclusive. Une admiration aussi vive que celle de Winckelmann fait comprendre parfaitement un objet, mais ne fait comprendre que cet objet. Winckelmann analyse et décrit avec une sagacité remarquable l'origine, la croissance et la maturité de l'art grec, sous l'influence des mœurs et du climat, de la religion et des lois, de tout ce qui détermine le caractère national. Mais il oublie que l'art, en quelque lieu qu'il se manifeste, ne saurait être soustrait aux mêmes influences. La beauté grecque est, pour lui, un type immuable et accompli, résultat d'un concours de circonstances qui ne se reproduira plus, un type qui doit suffire désormais à la contemplation des hommes. Le beau, dit-il expressément, est un et non multiple. Il n'accorde pas plus de pouvoir à l'individualité de l'artiste qu'à l'esprit changeant des siècles et des nations. Il fait consister le beau dans l'*indétermination*[1], c'est-à-dire « dans une forme qui ne « soit point particulière à telle ou telle personne, et qui n'exprime « point une situation de l'âme ou un mouvement de la passion, « lesquels mêleraient à la beauté des traits étrangers et en « briseraient l'unité ». Le type unique de la beauté ne se diversifie que dans les conceptions allégoriques, seul genre d'invention où doive s'exercer l'artiste[2]. Du reste, les mêmes règles conviennent à tous les arts. La peinture, la poésie, la musique, n'ont qu'un idéal, qu'une méthode; elles ne diffèrent que par leurs moyens d'expression.

Pour certaines de ses idées, Winckelmann restait le disciple de Bodmer. Mais, sur d'autres questions, quelles vues profondes et quelles clartés soudaines! L'imitation antique était placée désormais sur son veritable terrain. Il ne s'agissait plus, comme dans l'école de Klopstock, de reproduire la cadence d'une ode d'Horace; il fallait entrer dans l'esprit des anciens, se pénétrer de leur vie, se faire leur contemporain. La simplicité étant posée comme la première condition du beau, l'afféterie et la déclamation se trouvaient bannies du même coup. On comprit la valeur d'une pensée assez sûre d'elle-même pour dédaigner les vains

1. *Die Unbezeichnung*, dit Winckelmann, avec un mot créé par lui.
2. C'est le contenu d'un des derniers ouvrages de Winckelmann, l'*Essai d'une Allégorie* (*Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresde, 1766); nouvelle édition centenaire, Leipzig, 1866.

ornements. Les arts plastiques furent ramenés au grand style; Thorwaldsen sut allier la noblesse et la grâce, dans des œuvres dignes d'un Italien de la Renaissance. En poésie, on imagina une conciliation nouvelle entre le Nord et le Midi, et Gœthe, après avoir conçu *Faust*, crut s'élever en écrivant *Iphigénie*. L'influence de Winckelmann s'étendit même sur les sciences historiques. Il avait montré dans l'art un développement naturel et organique : Welcker et Otfried Müller appliquèrent sa méthode à l'histoire littéraire, et Herder lui doit peut-être le plan de ses *Idées sur l'histoire de l'humanité*.

CHAPITRE VII

LESSING ET SON GROUPE

1. Lessing; son éducation; son caractère. Son début au théâtre de Leipzig. Son séjour à Berlin; les *Lettres sur la littérature*. Études sur Diderot; introduction de la tragédie bourgeoise; *Miss Sara Sampson*; *Emilia Galotti*. *Minna de Barnhelm*, la première comédie originale allemande. Études sur l'art; le *Laocoon*. Le théâtre de Hambourg; la *Dramaturgie*; l'autorité de Shakespeare substituée à celle des tragiques français. Les *Fragments de Wolfenbüttel*; discussions théologiques; *Nathan le Sage*. — 2. Nicolaï, Mendelssohn et Abbt; le rationalisme; la philosophie populaire. — 3 Garve. Eberhard et Engel. Continuité de la tradition de Lessing.

1. — LESSING.

Winckelmann n'avait creusé qu'un sillon, mais un sillon profond; Lessing retourna le champ tout entier. Il admirait l'antiquité, comme Winckelmann, et, s'il exprimait son admiration avec moins de chaleur, il n'y mettait pas moins de conviction. Mais, plus curieux que Winckelmann, il s'intéressait aussi au monde moderne. L'art, la littérature, la philosophie, l'attiraient tour à tour et le retenaient avec une égale puissance. Winckelmann ne concevait qu'un idéal : il l'avait atteint, et il le montrait de loin aux rares esprits capables de le suivre. Lessing cherchait le sien, et il conviait ses contemporains à le chercher avec lui; mais il marchait devant eux, frayant la voie, signalant les écueils. La littérature allemande était un labyrinthe; il y fallait un guide comme Lessing, éclairant toutes les routes, celles de la vérité comme celles de l'erreur. Lessing traversa successivement tous les ordres de connaissances, mais il n'y séjourna que le temps d'y porter la lumière, et l'on s'étonnait seulement que le même esprit pût être à la fois aussi pénétrant et aussi mobile. Toujours

tout entier à l'objet présent de ses études, il y montrait toute la compétence de l'homme spécial; mais chaque objet n'était pour lui qu'un détail dans un ensemble de recherches où il embrassait toutes les questions de son temps. Au reste, rien n'était accessoire pour lui, car il ramenait tout aux principes. Lessing ne fut pas seulement un conseiller, un auxiliaire, pour les écrivains de la génération suivante; sa vie même, son caractère et sa méthode servirent d'exemple. Il fonda définitivement la littérature sur la critique, et il fit de la poésie allemande ce qu'elle est restée entre les mains de ses successeurs, un mélange particulier d'art pur, d'érudition littéraire et de réflexion philosophique [1].

La première passion de Lessing fut une soif immodérée de savoir, qui se porta d'abord sur les livres, en attendant qu'elle pût se satisfaire dans le spectacle du monde. Né à Kamenz, dans la Haute-Lusace, le 22 janvier 1729, fils d'un pasteur, il fut admis, à l'âge de douze ans, à l'*Afraneum* de Meissen, école fondée autrefois par l'électeur Maurice de Saxe dans les bâtiments du couvent de Sainte-Afre. Les langues anciennes y formaient la base de l'enseignement. Le jeune Lessing employait même les heures de récréation à la lecture. Plaute, Térence, Théophraste, furent ses auteurs favoris. Le stage des études comportait six années : cinq ans lui suffirent, et le directeur, en le congédiant, lui donna ce témoignage : « Nous ne pouvons plus « rendre aucun service à cet élève; les leçons que ses camarades « trouvent trop difficiles sont un jeu pour lui : c'est un cheval « qui demande double ration d'avoine. » Il avait dix-sept ans. Il se rendit à Leipzig pour étudier la théologie. Ce fut son second apprentissage, celui de la vie, après celui des livres. « Les livres, » dit-il

1. **Éditions des œuvres.** — Les œuvres de Lessing ont été l'objet d'un travail critique, qui a été inauguré par Lachmann dans sa première édition de 1838, et qui s'est continué depuis. *Sämmtliche Schriften*, 3e éd. de Lachmann, revue et augmentée par Fr. Muncker, t. I-XV, Stuttgart, 1886-1900. — *Werke*, 20 parties en 23 vol., Berlin (Hempel), 1868-1877; *Auswahl*, 12 vol., 1879; *Engere Auswahl*, 7 vol., 1879. — *Werke*, par Muncker, avec des introductions de Gœdeke, 12 vol., Stuttgart, 1890. — *Werke*, par Boxberger et Blümner, 14 parties (dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner).

A consulter. — Danzel et Guhrauer, *Gotthold Ephraim Lessing, sein Leben und seine Werke*, 2 vol., Leipzig, 1850-1853; 2e éd., par Maltzahn et Boxberger, 2 vol., Berlin, 1880-1881. — Kuno Fischer, *Lessing als Reformator der deutschen Litteratur*, 2 vol., Stuttgart, 1881. — Erich Schmidt, *Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, 2 vol., Berlin, 1884-1891; 2e éd., 1899. — K. Borinski, *Lessing*, Berlin, 1900 (dans la collection : *Geisteshelden*). — É. Grucker, *Lessing*, Paris, 1896. — Cherbuliez, *Études de littérature et d'art*, Paris, 1873.

dans une lettre à sa mère, « avaient fait de moi un savant, mais « non un homme : je pris sans tarder la résolution de me trans- « former. » Il quitta la théologie. Mylius, son parent, qui dirigea successivement plusieurs revues, l'introduisit au théâtre. Lessing publia ses premières comédies, qu'une actrice célèbre, Caroline Neuber, fit réussir; il écrivit aussi des articles de critique. L'art dramatique parut être pendant quelques années sa seule vocation.

Néanmoins ses premiers essais ne dénotent encore qu'une faible originalité; ses comédies ne s'écartent pas des moules convenus; ses jugements littéraires sont déterminés par le goût français. Il n'élève encore aucun doute sur les trois unités, et traduit même les discours de Corneille sur la poésie dramatique. Il recommande seulement aux auteurs allemands de ne pas borner leur attention au XVIIe siècle, mais de comprendre dans leurs études les tentatives nouvelles faites par les écrivains français. Enfin (et ce fut sa première hardiesse) il veut qu'on étudie aussi les Anglais et les Espagnols, et il prononce déjà cette parole remarquable : « Si les Allemands voulaient suivre leur naturel, « leur théâtre ressemblerait plutôt à celui des Anglais qu'à celui « des Français. » C'était une vue prophétique[1].

En 1750, Lessing se rendit avec Mylius à Berlin, et, sans s'y fixer d'une manière définitive, il y porta, pour une série d'années, le centre de son activité littéraire. Il fit de courts séjours à Wittemberg, à Potsdam, même un voyage en Hollande, et, de 1760 à 1765, il fut attaché comme secrétaire au général Tauenzien, qui administrait pour le compte de Frédéric II la Silésie nouvellement conquise. Mais Berlin fut, jusqu'en 1767, son point d'appui, et c'est dans cette ville, alors complètement inféodée à l'esprit français, et où Voltaire venait de faire reconnaître en personne sa royauté intellectuelle, que Lessing tenta de faire revivre le génie national. La noblesse lui échappait; elle cherchait une langue et une littérature de bon ton, et elle trouvait l'une et l'autre en France. Lessing s'adressa donc à la bourgeoisie; ce fut pour elle qu'il écrivit ses premiers chefs-d'œuvre dramatiques.

Il groupa autour de lui quelques écrivains, tels que Nicolaï et Mendelssohn, avec lesquels il publia les *Lettres concernant la*

1. Voir les *Contributions à l'histoire et aux progrès du théâtre*, rédigés en commun avec Mylius *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Stuttgart, 1750).

littérature comtemporaine. C'est dans ces lettres qu'il se sépara définitivement de Gottsched et de ce qu'on appelait le goût français. « L'ambition de Gottsched ne fut pas tant, » dit-il, « de cor- « riger notre ancien théâtre que d'être le créateur d'un théâtre « nouveau. Et quel devait être ce théâtre nouveau? Un théâtre « à demi français. Mais Gottsched ne se demanda pas si un « tel théâtre convenait au caractère allemand. Cependant nos « anciennes pièces, qu'il s'efforça de bannir, auraient pu lui « apprendre que nous penchons plutôt vers le goût anglais que « vers le goût français, que nous voulons voir et penser plus que « la scène française ne nous le permet, que ce qui est grand, « terrible, mélancolique a plus d'empire sur nous que ce qui « est aimable, tendre et amoureux, enfin que l'excès de la sim- « plicité nous fatigue plus vite que l'excès de la complication. « Gottsched aurait dû suivre cette trace, qui l'aurait mené direc- « tement au théâtre anglais [1]. »

Ce ne fut point Shakespeare qui attira d'abord Lessing vers l'Angleterre. Il le citait encore à côté de Dryden et de Wicherley, comme plus tard il mettra sur la même ligne Molière et Destouches. Lessing se guidait par des raisonnements plutôt que par un goût naturel et instinctif. En réfléchissant aux lois du théâtre, en considérant surtout le caractère du public allemand, il était arrivé à penser que la tragédie héroïque avait fait son temps, que le genre tragique devait s'abaisser d'un degré vers la réalité, et que la comédie, de son côté, se rapprocherait de la vérité en excitant tour à tour le rire et les larmes. Deux genres nouveaux devaient désormais se partager la scène : la tragédie bourgeoise, où le simple jeu des passions humaines tient lieu des complications de la politique et de l'histoire, et la comédie émouvante, qu'on cherche vainement, dit un article de Nicolaï, à discréditer en l'appelant larmoyante [2]. Lessing trouva un allié inattendu dans Diderot, « l'esprit le plus philosophique qui se « soit occupé du théâtre depuis Aristote »; et il traduisit aussitôt

1. *Briefe die neueste Litteratur betreffend*; 24 séries, Berlin, 1759-1765. — L'idée d'une nouvelle revue, s'inspirant d'une entière liberté d'appréciation, venait de Lessing; Nicolaï indiqua la forme épistolaire. La collaboration de Lessing cesse vers la fin de l'année 1760, lorsqu'il se rendit à Breslau. Le plus important des collaborateurs, après Lessing, Nicolaï et Mendelssohn, fut Thomas Abbt. — **Traduction française**, choix, par G. Cottler, Paris, 1876.

2. *Dasjenige, was seine Anhänger das rührende Lustspiel und seine Widersacher das weinerliche nennen*, *Theatralische Bibliothek*, Berlin, 1754-1758).

le Fils naturel et *le Père de famille*. Mais déjà le drame bourgeois avait été importé d'Angleterre avec le roman sentimental. *Le Joueur* de Moore fut traduit en 1754, et *le Marchand de Londres* de Lillo fut représenté la même année à Leipzig. Lessing écrivit, en 1755, à Potsdam, *Miss Sara Sampson*, dont le sujet rappelle la *Clarisse* de Richardson; et si la pièce péchait par le vague des sentiments et des caractères, elle servit du moins à rompre la monotonie des déclamations tragiques par lesquelles on croyait égaler Corneille.

Lessing poursuivit sa réforme, combinant la pratique avec la théorie, passant de Diderot à Shakespeare, de Sophocle à Aristote. Si ses projets avaient pu être exécutés aussi vite qu'ils étaient conçus, s'il n'avait été sans cesse détourné par d'autres travaux, l'Allemagne se serait enrichie en peu de temps d'un répertoire considérable. Il écrit jour et nuit, dit-il dans une lettre à Gleim, en 1758, et son moindre rêve est d'être aussi fécond que Lope de Vega. Mais Lope de Vega n'avait qu'à suivre les impulsions de son facile génie : Lessing devait renouveler la forme avec le fond; il lui fallait créer le moule, avant d'y couler sa pensée. Le petit nombre d'ouvrages qu'il termina ne donne qu'une faible idée des conceptions multiples qui s'agitaient dans sa tête. De la variété de ses tentatives, quelques principes se dégagent de plus en plus nettement : c'est qu'il faut bannir du théâtre les mœurs étrangères, les tirades ambitieuses, les développements oratoires, et, par suite, augmenter l'effet dramatique en resserrant et en simplifiant l'action. *Philotas*, terminé au commencement de l'année 1759, est une belle étude sur l'antique, inspirée par Sophocle : une seule situation est résumée en un acte, celle d'un prince royal prisonnier, qui se donne la mort pour ne pas consentir à une négociation onéreuse pour son pays[1]. Dans *Emilia Galotti*, dont les origines remontent à la même époque, quoiqu'elle ne fût publiée qu'en 1772, la concision est poussée si loin que, malgré tout l'art de la composition, certains détails de l'intrigue restent obscurs. Dans une lettre à Nicolaï, du 21 janvier 1758, Lessing parle d'un jeune auteur, qui n'est autre que lui-même, occupé à une tragédie dont le sujet sera, dit-il, une Virginie bourgeoise : « Il a dépouillé l'histoire de la Virginie « romaine de tout intérêt politique et général; il a pensé que le

1. L'étude biographique et critique sur Sophocle parut l'année suivante.

« destin d'une fille immolée par un père, à qui sa vertu est plus « chère que sa vie, est assez tragique par lui-même et suffit à « remuer l'âme dans ses profondeurs. Le plan n'est calculé que « pour trois actes, et l'auteur prendra sans scrupule toutes les « libertés de la scène anglaise. » La pièce eut définitivement cinq actes, sans sortir de son cadre étroit. Mais n'y avait-il pas quelque parti pris à effacer ainsi tout l'arrière-plan du sujet? La Virginie romaine, livrée sans défense à un ordre tyrannique, ne peut être soustraite au déshonneur que par le poignard. Mais Lessing se voit réduit à des artifices pour rendre le dénouement vraisemblable. Il laisse même une tache sur le caractère de son héroïne. « Ce qu'on appelle violence, » dit Emilia, « n'est rien : la « vraie violence c'est la séduction. J'ai du sang, mon père, un « sang aussi juvénile, aussi chaud que toute autre. J'ai des sens « aussi. Je ne garantis rien, je ne réponds de rien. Je connais « la maison des Grimaldi : c'est la maison de la joie. Je n'y ai « passé qu'une heure, sous l'œil de ma mère, et maint tumulte « s'est élevé dans mon âme. Donnez-moi ce poignard, mon père ! » Gœthe pensait qu'Emilia aimait secrètement son séducteur; mais rien ne l'indique, et elle vient de donner librement sa main au comte Appiani. Les théories sont faites pour être poussées à l'extrême, et Lessing n'a pas échappé à ce danger. *Emilia Galotti* n'en eut pas moins un immense retentissement. Pour la première fois en Allemagne, à propos d'un écrivain dramatique, et avec quelque apparence de raison, l'on prononça le nom de Shakespeare. La première scène seule, avec son style énergique et coupé, est un chef-d'œuvre d'exposition.

« Si *Minna de Barnhelm,* » dit Lessing dans une lettre à Ramler du 20 août 1764, « n'est pas meilleure que toutes mes pièces précé- « dentes, je renonce pour toujours au théâtre. » Elle l'est en effet, si l'on ne considère que la vérité des sentiments et des caractères. Ici, Lessing ne s'inspire plus ni de Diderot ni de Sophocle, mais de la vie et des mœurs de son pays : c'était la vraie source, qu'il découvrit le premier. L'inspiration est si franche et si immédiate, qu'on a cru retrouver jusqu'aux détails de l'intrigue dans la petite chronique du temps. Peu nous importe qu'une aventure semblable à celle du major de Tellheim se soit passée dans une hôtellerie de Breslau; qu'un officier prussien ait réellement payé de ses deniers une contribution de guerre imposée par Frédéric II à une ville de la Lusace; que le général Werner soit le type

du brave sergent qui se promet de finir sa carrière comme chef d'armée; que Lessing enfin se soit peint lui-même ou qu'il ait peint son ami le poète Ewald de Kleist dans son personnage principal : les mœurs sont vraies, les caractères vivants; tout est naturel et pris sur le fait. Ce fut, dit Gœthe, la première œuvre importante empruntée à des événements contemporains, la création la plus vraie de la guerre de Sept Ans [1]; et, depuis plus d'un siècle que la pièce se joue, ce jugement a été confirmé par le public.

En même temps que Lessing terminait *Minna de Barnhelm*, il écrivait le *Laocoon*, qui peut être considéré comme une sorte de conclusion générale de ses études dramatiques. Le point de vue s'élève, l'horizon s'agrandit. Il ne s'agit plus du théâtre seul, mais de la poésie avec tous ses procédés d'invention et ses moyens d'expression; il s'agit enfin de la place qu'elle occupe dans l'ensemble des arts. Dans ses derniers travaux pour la scène, Lessing avait rompu avec Gottsched et le goût français : dans le *Laocoon*, il se sépare de l'école suisse, en même temps qu'il réfute une erreur de Winckelmann. Les Suisses avaient appelé la poésie une peinture muette : *ut pictura poesis*. Winckelmann, maintenant la confusion, avait convié tous les arts à la reproduction d'un seul idéal, composé de grandeur et de calme. « Comme la pro- « fondeur des mers, » disait-il, « reste tranquille, quand même la « surface s'agite avec fureur, ainsi les figures des Grecs expri- « ment, jusqu'au sein des passions, une âme grande et maîtresse « d'elle-même. Une telle âme se peint sur le visage de Laocoon et « dans tous ses membres, au milieu des plus vives souffrances [2]. » Winckelmann semblait blâmer Virgile d'avoir conçu le sujet autrement que le sculpteur, en laissant pousser au prêtre troyen « des cris horribles [3] ». Lessing montre que la poésie a ses lois particulières, comme la sculpture a les siennes; que la première nous fait assister au complet développement d'une action, tandis que la seconde ne peut produire à nos yeux qu'un moment isolé de cette action, lequel ne saurait dès lors être choisi avec trop de soin; que la sculpture est condamnée à l'immobilité des attitudes, tandis que la poésie vit de mouvement et de contrastes. La conclusion dernière, que Lessing n'eut pas le temps de formuler,

1. *Poésie et Vérité*, livre VII.
2. *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la peinture et la sculpture.*
3. « Clamores simul horrendos ad sidora tollit. » (*Énéide*, II.)

mais qui ressort clairement de tout l'ouvrage, c'est que le drame est la forme la plus élevée de la poésie, la seule où elle atteigne toute sa puissance d'expression[1].

Lessing fut attaché, au printemps de l'année 1767, comme critique dramatique, au théâtre nouvellement fondé à Hambourg. Ce fut pour lui une occasion de formuler ses vues avec plus de précision qu'il ne l'avait fait jusqu'alors. Il crut le moment venu, dans la feuille où il rendit compte des représentations, de porter le coup décisif à la domination littéraire de la France. A Corneille, à Racine, à Voltaire surtout, il opposa décidément Shakespeare. Mais, non content de relever les imperfections des pièces soumises à son examen, il voulut fonder sa critique sur des principes généraux. Il reprit la doctrine d'Aristote, qu'il déclara aussi infaillible que les Éléments d'Euclide, et dont il donna une explication nouvelle, plus juste en certains points[2]. On ne saurait nier que la *Dramaturgie de Hambourg* n'ait engagé le théâtre allemand dans une voie meilleure et plus sûre; mais la *Dramaturgie* est une œuvre de combat, et elle en porte la marque. Le lecteur moderne, qui la considère de sang-froid, y fait aisé-

1. Le *Laocoon* (1766), qui aurait pu devenir un traité complet d'esthétique, est resté un fragment. Mais ce fragment eut une influence immense. « Il faut être jeune, » dit Gœthe, » pour se représenter l'effet que le *Laocoon* produisit sur nous. » (*Poésie et Vérité*, livre VIII.) Un autre résultat des études antiques de Lessing, et comme un appendice du *Laocoon*, c'est sa belle dissertation *Sur la manière dont les anciens ont figuré la mort* (1769), qui se termine par ces mots : « La religion mal entendue « peut seule nous éloigner du beau; mais c'est un signe de la religion vraie et bien « comprise, de nous y ramener sans cesse. » — Voir l'**édition critique** du *Laocoon*, publiée par Hugo Blümner, avec les notes qui devaient servir pour la continuation (Berlin, 1876; 2e éd., 1880). — **Traduction française**, par A. Courtin (Paris, 1866) et par L.-E. Hallberg (Paris, 1875). — Au *Laocoon* se rattache enfin la polémique de Lessing contre Klotz dans les *Lettres archéologiques* (*Briefe antiquarischen Inhalts*, 2 vol., Berlin, 1868-1869). — **A consulter** : Kont, *Lessing et l'Antiquité*, 2 vol., Paris, 1894-1899.

2. La partie la plus contestable de cette explication est celle qui a rapport à la fameuse *catharsis* d'Aristote, à la « purgation des passions », cette sorte de soulagement que le spectateur éprouve à satisfaire le besoin d'émotion qui est en lui, par la contemplation d'un malheur fictif; soulagement semblable à celui dont Aristote parle dans un passage de la *Politique*, le soulagement que nous procure une musique sacrée, « qui nous jette d'abord dans un religieux délire, et nous laisse « ensuite dans un état de calme qui est comme la guérison de l'âme. » Selon Lessing, l'effet de la purgation est de transformer nos passions en dispositions vertueuses (*tugendhafte Fertigkeiten*) : c'était retomber dans la poétique moralisante de l'école suisse. — *Hamburgische Dramaturgie*, **édition nouvelle** de Schrœter et Thiele, 2 vol., Halle, 1877-1878. — **Traduction française** de Suckau, revue par Crouslé, Paris, 1869. — **A consulter** : Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, Paris, 1859; et Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama's*, Berlin, 1879.

ment la part de l'exagération et des lacunes. Nul ne s'avise plus de comparer *Zaïre* à *Othello* ou à *Roméo et Juliette*; nul n'essaye de justifier l'apparition de Ninus dans *Sémiramis*. Nous reconnaissons d'autant plus volontiers l'invraisemblance du plan de *Rodogune*, qu'elle avait été signalée par la critique française avant Lessing. Mais nous ne manquons pas d'ajouter que les fautes de Corneille n'ont pas empêché les belles scènes du *Cid* d'être applaudies jusqu'à nos jours; que les héros de Racine, tout galants qu'ils sont, parlent aussi le langage de la passion vraie; enfin, que la plus haute personnification du génie dramatique de la France c'est Molière, que Lessing n'a presque jamais l'occasion de citer, et qu'il ne paraît comprendre qu'à demi[1]. « Mais, pour Lessing, jus- « tement outré du despotisme littéraire de Gottsched, la tragédie « française était une barrière qu'il fallait renverser à tout prix, « pour ouvrir la voie au génie national. Lui demander, dans le « débat, une attitude en quelque sorte neutre, ce serait vouloir « tempérer l'ardeur belliqueuse de l'homme d'action par la pâle « indifférence de la méditation oisive[2]. »

Un homme d'action, un homme de combat, Lessing le fut toute sa vie. Après avoir poussé tour à tour ses investigations du côté de la littérature et de l'art, il passa ses dernières années dans les discussions théologiques. Appelé en 1770, comme bibliothécaire, à Wolfenbüttel, près de Brunswick, il s'occupa d'abord de mettre au jour une partie des documents inédits confiés à sa garde[3]. Un écrit sur la transsubstantiation, de Bérenger de Tours, qui avait été successivement condamné par l'Église du moyen âge et censuré par les écrivains de la Réforme, quelques pages latines de Leibnitz

1. Il ressort de l'ensemble des jugements partiels que Lessing a portés sur Molière, qu'il le respecte comme un maître, sans qu'on puisse dire qu'il l'apprécie à sa juste valeur. Tantôt il le met à côté de Destouches, « qui donna des modèles « d'un comique plus délicat et plus élevé », tantôt il lui préfère Térence. Il est regrettable que ses comptes rendus, qui s'arrêtent au 28 juillet 1767, n'aient pas suivi jusqu'au bout les représentations du théâtre, qui se prolongèrent, avec une interruption de cinq mois, jusqu'au 25 novembre 1768; car on joua, dans la suite, *le Tartuffe*, *l'École des maris*, *le Malade imaginaire*, trois fois *l'Avare* et quatre fois *l'École des femmes*. — Lessing méconnaît également le génie de La Fontaine, à qui il voudrait interdire, au nom des règles, de mettre de la poésie dans une fable. Voir ses *Dissertations sur la fable*, 1759). C'est un fait caractéristique, que ce soient précisément les deux poètes les plus éminemment français du XVII[e] siècle que Lessing ait le moins compris.

2. Hettner, *Geschichte der deutschen Litteratur im XVIII. Jahrhundert*, 2[e] livre; 4[e] éd., Brunswick, 1893.

3. Sous ce titre : *Zur Geschichte und Litteratur : Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliotek zu Wolfenbüttel*, 1773-1781.

sur les peines éternelles et sur le dogme de la Trinité, ne furent que le prélude des fameux *Fragments d'un Anonyme*, qui soulevèrent un orage[1]. L'Anonyme était un professeur du collège de Hambourg, l'helléniste et orientaliste Reimarus, mort en 1768. La doctrine des fragments n'était autre que celle des déistes anglais, rejetant le côté surnaturel du christianisme, dont ils ne gardaient que le contenu historique et la morale. Lessing fit face de tous les côtés. Son principal contradicteur fut un pasteur de Hambourg, nommé Melchior Gœze, qui avait déjà combattu contre Basedow, Abbt et les dissidents de sa paroisse, et qui avait anathématisé le théâtre et la religion naturelle. Lessing écrivit contre lui les *Anti-Gœze*, qu'on a appelés les Provinciales de l'Allemagne. Il y a cependant une différence essentielle entre les deux pamphlets : Pascal oppose doctrine à doctrine; Lessing, sans prendre parti ni pour ni contre l'Anonyme, proclame seulement la légitimité de toute opinion raisonnée et de toute conviction sincère. Un malentendu, qu'il se garda de lever, existait entre son adversaire et lui : Gœze le pressait en vain de conclure, l'orthodoxie luthérienne et le rationalisme vulgaire étaient également antipathiques à Lessing. Une seule chose lui importait : c'était le droit du philosophe de rester en dehors des doctrines consacrées. On a souvent cité ces paroles qu'il prononça dans le cours de la discussion, et qui expriment en effet le fond de sa pensée : « Ce qui fait la valeur « de l'homme, ce n'est point la vérité qu'il possède, ou qu'il croit « posséder; c'est l'effort sincère qu'il a fait pour la conquérir; « car ce n'est point par la possession, mais par la recherche de la « vérité que l'homme grandit ses forces et qu'il se perfectionne. Si « Dieu tenait renfermée dans sa main droite la vérité tout entière, « et dans sa main gauche l'aspiration éternelle vers la vérité, « même avec la condition de se tromper toujours, et s'il me « disait : « Choisis! » je saisirais humblement la main gauche et

1. *Fragmente eines Ungenannten.* — Le premier et le plus inoffensif de ces fragments parut en 1774 : *De la tolérance qu'il faut accorder aux déistes.* Cinq autres se suivirent de près en 1777 : *La raison décriée dans les chaires*; — *Impossibilité d'une révélation à laquelle tous les hommes puissent raisonnablement ajouter foi*; — *Passage de la mer Rouge par les Israélites*; — *Que les livres de l'Ancien Testament n'ont pas été écrits pour révéler une religion*; — *De l'histoire de la Résurrection.* — Le dernier fragment, l'un de ceux qui furent le plus attaqués, *Du dessein de Jésus et de ses disciples*, distinguait deux formes du christianisme primitif, l'une attribuée au fondateur, et l'autre aux apôtres, qui auraient approprié la pensée du maître aux besoins de la propagande. — A consulter : David-Fréd. Strauss, *Hermann Samuel Reimarus und seine Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*, Leipzig, 1862; 2e édit., Bonn, 1877.

« je dirais : « Donne, mon Père, car la vérité pure n'est faite que « pour toi[1]. »

Lessing résuma sa philosophie religieuse dans un petit écrit composé de cent aphorismes, *l'Éducation du genre humain*[2], où il montra que la révélation n'était pas une et immuable, mais multiple, et qu'elle était progressive comme l'humanité elle-même. Mais la vraie conclusion de ses polémiques religieuses fut le poème dramatique de *Nathan le Sage*, qu'il termina en 1779, et qui ne fut joué qu'après sa mort.

Trois religions sont mises en présence, représentées par le sultan Saladin, un chevalier du Temple et le juif Nathan. Il se trouve à la fin que le sultan, le templier et la fille adoptive de Nathan appartiennent à une même famille. La conclusion est facile à tirer. Pourquoi se combattre au nom d'une illusion qui tient aux bornes de notre savoir? Ne vaut-il pas mieux s'unir au nom d'un principe supérieur? Le vrai sage est celui qui sait pratiquer la vertu et se soumettre aux décrets de l'éternelle Providence. Lessing avoue, dans un projet de préface qui a été conservé, que les idées de Nathan étaient les siennes : « Si « quelqu'un s'avisait de dire que cette pièce enseigne qu'il y a « eu à toutes les époques et chez toutes les nations des hommes « qui se sont mis au-dessus des religions révélées et qui n'en ont « pas été moins estimables, et si l'on ajoutait que mon intention « évidente a été de montrer ces hommes sous un jour plus favo- « rable que celui sous lequel le chrétien vulgaire les a consi- « dérés jusqu'ici, je n'aurais rien à objecter. Et si l'on prétendait « enfin qu'une pièce ayant une *tendance* si particulière ne saurait « être assez riche de sa propre beauté, je n'aurais qu'à me taire, « mais je n'aurais point de honte. J'ai conscience du but que j'ai « voulu atteindre : on peut en rester très loin, encore plus loin « que je n'en suis resté, sans déshonneur. » Ainsi Lessing se rendait compte de la difficulté du sujet. L'action qui amène la reconnaissance finale est insignifiante et se compose d'incidents

1. **A consulter.** — A. Boden, *Lessing und Gœze*, Leipzig, 1862 : c'est une réponse à un essai de réhabilitation dont l'auteur est K. Rœpe (*Johann Melchior Gœze, eine Rettung*, Hambourg, 1860). — La discussion est résumée et ramenée aux principes dans l'ouvrage de E. Fontanès, *le Christianisme moderne, étude sur Lessing* (Paris, 1867); mais il est douteux que Lessing se fût laissé enrôler dans le protestantisme libéral. — On peut consulter aussi l'article *Gœze*, très impartial, dans la *Allgemeine deutsche Biographie*, tome IX.

2. *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, 1780. Traduction de Tissot, Paris, 1856.

fortuits; mais les caractères sont vivants. Pour le don de personnifier des idées et de faire vivre des abstractions, *Nathan le Sage* fait penser au premier *Faust* [1].

Lessing écrivit encore les *Dialogues pour les francs-maçons*, au milieu des souffrances qui accablèrent ses dernières années. Il perdit sa femme, Éva Kœnig, au mois de janvier 1778, après quinze mois de mariage; l'enfant qu'elle lui donna vit à peine le jour. Lui-même mourut le 15 février 1781, pauvre comme il avait vécu, et le duc de Brunswick se chargea de ses funérailles. Il avait en Allemagne plus d'ennemis que d'admirateurs. Cependant quelques voix s'élevèrent pour protester, au nom de la pensée et du génie, contre l'étroitesse des rancunes théologiques et littéraires dont il était victime. Herder traça de lui un beau portrait dans un article nécrologique, inséré au *Mercure allemand*, et Gleim écrivit à Eschenburg : « Vous savez combien je l'aimais, *le chercheur de* « *vérité*, qui se faisait un devoir de secouer dans leur torpeur les « maîtres de la chrétienté, et qui les poussait à défendre ce qu'ils « enseignaient, à produire au jour ce qu'ils tenaient caché dans « l'ombre. Les *patriarches* ont pu se réjouir autour du lion mort; « mais il nous appartient de protéger sa mémoire et de le défendre « contre la calomnie. Nous l'avons connu; nous savons qu'il ne « voulait que répandre la lumière et la vérité dans le monde [2]. »

L'importance de Lessing ne fut réellement comprise que le jour où les semences fécondes qu'il avait jetées dans tous les domaines de l'art commencèrent à lever. Gœthe ne se lasse pas de dire qu'il s'est formé avec son aide et qu'il s'est nourri de ses écrits. Mais son vrai continuateur fut Herder. Le point de vue qui domine dans *Nathan le Sage* est aussi le sien. Herder reprit la dernière conception de Lessing, cette idée de l'humanité, élevée au-dessus des distinctions religieuses et nationales, et l'entoura de riches développements. Le *Nathan* nous apparaît ainsi non seulement comme le point culminant de la vie de Lessing, mais comme le lien entre deux âges de la littérature allemande.

1. L'idée de la pièce s'exprime dans le conte des *Trois Anneaux*, emprunté à une nouvelle de Boccace (*Décaméron*, I, 3), et très habilement dramatisé au troisième acte. — A partir de *Nathan le Sage*, le vers ïambique non rimé, qu'avaient déjà employé Jean-Élie Schlegel et Brawe, fut définitivement admis dans la poésie dramatique. — **Traduction française** : *Théâtre choisi de Lessing et de Kotzebue* contenant *Nathan le Sage*, *Emilia Galotti et Minna de Barnhelm*) par De Barante et F. Franck, Paris, 1874.

2. O. von Heinemann, *Zur Erinnerung an Gotthold Ephraim Lessing, Briefe und Aktenstücke*, Leipzig, 1870.

2. — NICOLAÏ, MENDELSSOHN ET ABBT.

Lessing estimait trop l'originalité pour être jamais tenté de s'ériger en chef d'école. Néanmoins des penseurs, des moralistes, des théologiens, entrèrent spontanément dans la voie qu'il avait ouverte. Son style aussi, d'un tour nouveau, particulièrement vif et éclatant, devint un objet d'imitation.

Trois écrivains de talent, critiques indépendants et éclairés, se rattachent directement à lui, par la part qu'ils ont prise aux *Lettres sur la littérature* [1] : ce sont Nicolaï, Mendelssohn et Abbt.

Christophe-Frédéric Nicolaï, libraire à Berlin, né en 1733, mort en 1811, rendit de réels services aux lettres par les revues dont il se fit l'éditeur ou le collaborateur [2]. Il fut l'un des fondateurs du rationalisme moderne ; mais, non content d'éclairer d'un jour impitoyable les mystérieux domaines de la foi, il se crut appelé aussi à déterminer le vague du sentiment poétique. Il prétendait appliquer à toutes les sciences et à tous les arts la même mesure de la froide raison. Ses romans ont tous un but satirique ou sèchement didactique. *La Vie et les Opinions de maître Sebaldus Nothanker* offrent un tableau des persécutions qu'un pasteur rationaliste peut avoir à endurer de la part des autorités orthodoxes. L'*Histoire d'un gros monsieur* est la satire des jeunes poètes trop confiants dans leur génie. *La Vie et les Opinions de Sempronius Gundibert* sont dirigées contre la philosophie de Kant. Enfin les *Joies du jeune Werther*, parodie parfois spirituelle du roman de Gœthe, montrent Werther marié, corrigé et heureux. Nicolaï est un esprit lucide, mais sec, impuissant par amour de la règle et stérile par excès de goût, se défiant de tout élan de l'imagination, et que la raison nue conduisit enfin à la platitude. Il fut

1. *Litteraturbriefe* : c'est le nom qu'on donne ordinairement aux *Lettres concernant la littérature contemporaine*.

2. Ce sont, outre les *Lettres sur la littérature*, les *Lettres sur l'état actuel des belles-lettres en Allemagne* (*Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, Berlin, 1755 ; nouv. éd., par G. Ellinger, Berlin, 1894), sa première publication, qui le mit en rapport avec Lessing et Mendelssohn ; — la *Bibliothèque des belles-lettres et des arts libéraux* (*Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Leipzig, 1757-1767), avec Mendelssohn, Winckelmann, le dramaturge Christian-Félix Weisse, un frère du poète Hagedorn, etc., — enfin la *Bibliothèque allemande universelle* (*Allgemeine deutsche Bibliothek*, Berlin, 1765-1792 ; *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*, Kiel, 1793-1800 ; Berlin et Stettin, 1801-1806 ; en tout, avec les suppléments, 256 vol.).

l'adversaire de Klopstock et de son école, et l'ennemi déclaré des piétistes. Lessing était le seul homme de son temps qu'il admirât et qu'il comprît[1].

Moïse Mendelssohn est une nature plus chaleureuse que Nicolaï. Né à Dessau, en 1729, de pauvres parents juifs, il vint à Berlin, sans ressources, poussé par le besoin de s'instruire. Il collabora à la *Bibliothèque des belles-lettres* et aux *Lettres sur la littérature.* Lessing publia son premier ouvrage, ses *Dialogues philosophiques*; mais ce fut le *Phédon* qui le rendit célèbre. C'était une traduction ou plutôt un libre développement du traité de Platon. Ce qu'on admirait surtout dans ce livre, c'était le mouvement naturel du style, l'aisance d'une discussion où les idées les plus hautes s'exprimaient dans un langage accessible à tous. C'est également par Lessing que l'attention de Mendelssohn fut attirée sur les questions esthétiques. Il rectifia certains principes de Batteux et de Bodmer. Il montra que l'imitation, pour être féconde, devait s'inspirer d'un idéal; il appela la beauté « la représentation sensible « de la perfection ». Il était bien dans le courant de la philosophie du XVIII[e] siècle lorsqu'il essayait de fonder la théorie des arts sur l'analyse de l'esprit humain. Mendelssohn était un esprit délicat, qui, sans Lessing, aurait passé sa vie dans une retraite studieuse, éloigné des discussions, indifférent au succès. Partisan d'une religion spiritualiste, il n'aimait ni le dogmatisme étroit ni le pur scepticisme. En butte aux méfiances de l'autorité rabbinique et aux rancunes de l'orthodoxie chrétienne, il eut à lutter contre deux ordres de préjugés; et le gouvernement civil ne se montra pas plus tolérant envers lui que la Synagogue et l'Église. Frédéric II refusa de ratifier le vote de l'Académie de Berlin, qui l'avait appelé dans son sein. Lavater le somma publiquement, dans la dédicace d'une apologie du christianisme qu'il avait traduite de Bonnet, ou de réfuter les preuves contenues dans le livre, ou de se faire chrétien. Mendelssohn répondit avec une telle dignité, que Lavater regretta son imprudente démarche. Le dernier écrit de Mendelssohn fut consacré à la mémoire de Lessing, qu'il défendit, en face de Jacobi, contre l'accusation de spinosisme.

1. *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker*, 3 vol., Berlin et Stettin, 1773-1776. — *Geschichte eines dicken Mannes*, 2 vol., Berlin et Stettin, 1794. — *Leben und Meinungen Sempronius Gundibert's, eines deutschen Philosophen*, Berlin et Stettin, 1798. — *Freuden des jungen Werthers, Leiden und Freuden Werthers des Mannes*, Berlin, 1775; reproduit dans *Lessings Jugendfreunde*, de Minor (collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner).

Mais il était peu propre à la polémique. La croyance, pour lui, faisait partie du caractère, et il tenait au respect des opinions, comme à celui des personnes [1].

Thomas Abbt, né à Ulm en 1738, professeur de philosophie à Francfort-sur-l'Oder à l'âge de vingt-deux ans, plus tard conseiller au consistoire de Buckebourg, débuta dans les lettres sous les auspices de Mendelssohn. Ses traités *De la Mort pour la patrie* et *Du Mérite* dénotent un heureux mélange de sens pratique et d'esprit spéculatif [2]. Par sa morale généreuse et patriotique, par la nuance républicaine de ses idées, par son vif amour de l'antiquité, il rappelle La Boétie; et il eut encore avec lui ce trait commun, de mourir jeune, entouré de regrets unanimes. Schiller parle de lui avec admiration, et prétend qu'en développant quelques-unes de ses pensées jetées au hasard, on pourrait éclairer toute une région de la psychologie [3].

3. — GARVE, EBERHARD ET ENGEL.

L'œuvre de Mendelssohn et d'Abbt, c'est-à-dire la création d'une langue philosophique, fut continuée, avec moins d'originalité, par Garve, Eberhard et Engel.

Christian Garve (1742-1798) grandit sous l'influence de Gellert, son maître à l'université de Leipzig; il passa la plus grande partie de sa vie à Breslau, sa ville natale. Frédéric II lui fit une pension de 200 thalers pour sa traduction des *Offices* de Cicéron. Ses meilleurs travaux sont contenus dans les *Essais sur divers sujets empruntés à la morale, à la littérature et à la vie sociale* [4]. Dans une lecture faite devant l'Académie des sciences de Berlin, il établissait ce principe, alors nouveau, qu'une langue était l'œuvre d'une nation et non des grammairiens, qu'elle pouvait s'enrichir aux dépens des langues étrangères, mais que l'autorité d'un grand écrivain et l'adhésion du public éclairé étaient nécessaires pour légitimer ses emprunts. Il croyait la langue allemande arrivée à la maturité, capable de s'élever à tous les degrés du beau et du

1. Mendelssohn mourut en 1786. Ses œuvres ont été publiées en 7 volumes; Leipzig, 1843-1845. — Choix par M. Brasch, 2 vol., Leipzig, 1880.

2. *Vom Tode fürs Vaterland*, Berlin, 1761; *Vom Verdienste*, Berlin, 1765.

3. Voir une lettre de Schiller à Kœrner, du 15 avril 1786. — Abbt mourut en 1766, âgé de 28 ans. Ses œuvres furent publiées par Nicolaï (6 vol., Berlin, 1768-1781).

4. *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben*, 5 vol., Breslau, 1792-1802.

sublime; et il citait l'exemple de Lessing, de Mendelssohn, de Wieland, de Gœthe, pour montrer qu'elle pouvait prendre aisément la marque du génie[1].

Le mérite de Jean-Auguste Eberhard (1739-1809) fut, comme celui de Garve, de donner une forme claire aux doctrines de l'École. Sans ouvrir d'horizons nouveaux, il oriente agréablement sur plusieurs domaines de la science. Ses travaux portent sur la psychologie, sur les beaux-arts, sur la théorie de la langue. On lui doit le premier traité des synonymes allemands. Eberhard était prédicateur à Berlin. Sa *Nouvelle Apologie de Socrate* l'ayant rendu suspect aux autorités ecclésiastiques, il se rendit à Halle, où il enseigna la philosophie jusqu'à la fin de sa vie[2].

Eberhard et Garve, tout en s'attachant à une forme élégante, ne manquent pas d'une certaine portée spéculative; Jean-Jacques Engel (1741-1802) se renferma dans la morale pratique. Son ouvrage principal, sa *Philosophie à l'usage du monde*[3] est un recueil de récits, de dissertations et de dialogues, qui touchent à toutes les relations de la vie bourgeoise. *Laurent Stark* est un roman de famille, qui dénote un esprit sage et observateur. Engel écrivit aussi des comédies et des drames. Il fut pendant plusieurs années directeur du théâtre de Berlin, et ses *Idées sur la Mimique* furent considérées par les contemporains comme une sorte de complément de la *Dramaturgie de Hambourg*.

Grâce à ces écrivains et à leurs successeurs, la tradition de Lessing s'est maintenue, s'est fortifiée d'âge en âge, et perpétuée jusqu'à nos jours. Lessing représente une certaine forme de l'esprit allemand, la plus rare de toutes, où il entre à la fois de la sagacité et de l'étendue, de la clarté et de la profondeur. David-Frédéric Strauss le continue, à un demi-siècle de distance, comme théologien; mais on peut dire que toute la science contemporaine lui doit les procédés de sa dialectique et, lorsqu'elle se soucie d'en avoir, les qualités de son style.

1. *Einige allgemeine Betrachtungen über Sprachverbesserungen* (dans : *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Leipzig, 1802).

2. *Neue Apologie des Sokrates, oder Untersuchung der Lehre von der Seligkeit der Heiden*, 2 vol., Berlin et Stettin, 1772-1778. — *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*, 6 vol., Halle et Leipzig, 1795-1802. — *Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache*; 14e éd., revue et augmentée, par Otto Lyon et F. Wilbrandt, Leipzig, 1889.

3. Littéralement, *le Philosophe pour le monde* (*der Philosoph für die Welt*, 2 vol., Leipzig, 1775-1777).

CHAPITRE VIII

WIELAND

Caractère de Wieland; mobilité de son esprit. — Sa période mystique; son séjour à Zurich. — Retour en Souabe; influences nouvelles. — L'originalité de Wieland dans ses romans et dans ses poèmes. — Son arrivée à Weimar; ses rapports avec les contemporains; *le Mercure allemand*. — Écrivains qui se rattachent à Wieland. Prosateurs : Hermès, Thümmel, Heinse, Gottwerth Müller, Musæus. Poètes : Nicolay, Alxinger, Frédéric-Auguste Müller, Langbein, Blumauer, Kortum. — Influence de Wieland sur la littérature allemande.

Une grande littérature ne saurait obéir à une direction exclusive; il faut qu'elle représente tous les côtés du génie national; il faut même qu'on y retrouve un certain écho des littératures voisines. Wieland revint, après Klopstock et Lessing et même à côté d'eux, à la tradition française, non par opposition, mais par un goût naturel et un penchant inné. Au reste, l'imitation française n'offrait plus aucun danger, depuis que l'Allemagne avait reconnu sa voie, et que derrière les classiques du XVIIe siècle on voyait reparaître les vrais classiques, c'est-à-dire les anciens. Wieland lui-même n'avait rien d'un Gottsched. Son rôle fut surtout de montrer comment il fallait imiter. Avec ce qu'il reçut de ses modèles et ce qu'il ne devait qu'à lui-même, il se fit une manière à part, très allemande au fond, très personnelle aussi, et surtout très littéraire[1].

1. **Éditions des œuvres, correspondance et ouvrages biographiques.** — Wieland publia lui-même et simultanément trois éditions de ses œuvres, une édition de luxe in-quarto en 36 vol., et deux éditions in-octavo, l'une en 36 et l'autre en 39 vol., toutes les trois en lettres latines, et chacune avec 6 vol. de suppléments : Leipzig, 1794-1802. — Une édition plus complète fut donnée après sa mort, par Gruber, en 53 volumes; Leipzig, 1818-1828. — L'éditeur y joignit une biographie très étendue : *C. M. Wieland's Leben*, en 4 parties, Leipzig, 1827-1828.

On se représente ordinairement Wieland comme un disciple de Voltaire : il l'était en effet, mais avec des nuances dont Voltaire aurait souri. Il était porté à l'enthousiasme et à la rêverie. Peu lui importait, au reste, la forme de son rêve, et il en adopta plusieurs dans le cours de sa vie. C'était un esprit souple et délicat, flottant dans ses idées, mais constant dans ses goûts, facile à entraîner, mais ne franchissant jamais certaines limites, comprenant tout et acceptant tout, excepté ce qui est vulgaire : un roseau, disait Gœthe, que le vent des opinions inclinait de côté et d'autre, mais que sa petite racine tenait toujours fixé au sol[1].

Christophe-Martin Wieland est né le 5 septembre 1733, à Oberholzheim, près de Biberach, dans la Souabe méridionale. Son facile génie se déclara de bonne heure; tout enfant, il composait des vers en plusieurs langues. Fils d'un pasteur, et destiné à la carrière de son père, il fit ses premières études dans un établissement où régnaient des influences piétistes, aux environs de Magdebourg. La faiblesse de ses poumons, qui lui rendait la prédication difficile, l'ayant fait renoncer au ministère sacré, il se rendit à Tubingue pour suivre les cours de la faculté de droit; mais il y apportait des impressions qui, pour n'être point ineffaçables, n'en déterminèrent pas moins pendant quelques années la tournure de son esprit. L'amour idéal que lui inspira une parente, Sophie de Gutermann, éveilla sa verve poétique. Il écrivit pour elle son poème *De la Nature des choses*, où, tout en imitant Lucrèce, il prétendait réfuter le matérialisme avec le secours de la Bible. La nuance mystique de ses premiers essais le classait dans les rangs de l'école suisse. Il vint à Zurich, d'où Klopstock venait de partir, et y demeura sept ans (1752-1759), publiant des ouvrages trop peu médités, réfutant Ovide comme il avait réfuté Lucrèce, et se livrant même à des polémiques passionnées. Il devint le champion de Bodmer, qui l'appelait un second Klopstock. Une sortie violente contre Uz et les poètes anacréontiques, dans la préface des *Sentiments d'un chré-*

— Le gendre de Wieland, le libraire Gessner, fit un premier recueil de ses lettres : *Ausgewählte Briefe*, 4 vol., Zurich, 1815-1816. — A défaut d'édition critique des œuvres, il faut citer encore l'éd. de Düntzer ; 40 vol., Berlin (Hempel). — Choix, par H. Kurz (3 vol., Hildburghausen, 1870), par Prœhle (6 vol., Berlin et Stuttgart; collection *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner) et par Fr. Muncker (6 vol., Stuttgart, 1889). — Une biographie plus succincte et plus récente est celle de Dœring (Iéna, 1853).

1. Voir les *Conversations* d'Eckermann, à la date du 11 avril 1827.

tien[1], parut d'autant plus intempestive que, parmi ceux qui connaissaient Wieland de près, nul ne croyait à la durée de son zèle pieux. Il était sincère néanmoins, au moment où il écrivait; mais déjà « le roseau » commençait à pencher d'un autre côté. « La muse de Wieland, » disait Nicolaï, « prend modèle sur « celle de Bodmer. La jeune fille, pour complaire à la vieille « veuve, s'affuble d'un capuchon qui la travestit en dévote. Elle « prend une mine entendue, qui ne fait que mieux paraître son « inexpérience, et ce serait un spectacle curieux de voir la jeune « catéchiste se transformer en beauté à la mode[2]. » La transformation ne se fit point attendre, et Lessing écrivait bientôt après, dans les *Lettres sur la littérature* : « Réjouissons-nous : M. Wie- « land est descendu des sphères éthérées, il est revenu sur la « terre où nous marchons. » La tragédie de *Jane Gray*, qui faisait écrire ces lignes à Lessing, n'était qu'une œuvre froide, « où « tous les caractères étaient bons au point de vue moral, et mau- « vais au point de vue de l'art[3] »; mais le goût du théâtre, qui se déclarait inopinément chez Wieland, montrait qu'il était prêt à rompre les liens où le rigorisme de Bodmer le tenait captif.

Zimmermann l'attira, en 1759, à Berne, où il connut d'abord la vie mondaine dans le salon de Julie Bondeli, l'amie de Rousseau. « Julie n'est pas belle, » dit-il dans une lettre à Zimmermann, « mais elle a tout ce qu'il faut pour plaire. Dans un cercle de « femmes qui toutes la surpassent en beauté, elle attire tous les « hommes, et elle y réussit sans coquetterie... C'est une femme « philosophe, et qui plus est, une femme de génie[4]. » Rousseau détacha Wieland de la théologie mystique, et l'amena, par une transition douce, à Voltaire. Mais la transformation ne fut complète qu'après son retour à Biberach, en 1760. Il y retrouva Sophie de Gutermann, mariée à M. de Laroche, intendant du comte de Stadion. Le château de Warthausen, où le comte habitait avec ses deux filles, avec son médecin, homme très original, dit Wieland, et avec son chapelain qu'on nommait maître Pangloss, réunissait une petite société de littérateurs, d'artistes et de

1. *Empfindungen eines Christen*, Zurich, 1857.
2. *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, Berlin, 1755.
3. Voir la 63e et la 64e lettre.
4. Lettre du mois de septembre 1759 : *Ausgewählte Briefe*, 2e vol. — Une partie de cette correspondance est écrite en français. — A consulter : Ed. Bodemann, *Julie von Bondeli und ihr Freundeskreis*, Hanovre, 1874.

gens du monde, où l'on prenait le ton et même le langage de Paris, avec une nuance de sentiment par où l'on restait allemand et original. Wieland fut l'écrivain de cette société, et en même temps de toute une classe aristocratique, prête à se rallier à la littérature nationale, à condition d'y retrouver quelques-unes des qualités qu'elle admirait dans les chefs-d'œuvre de l'étranger. Wieland avait déjà subi bien des influences : pour la première fois, il se sentit déterminé dans le sens de sa propre nature. « *Non sum qualis eram*, » écrit-il à Zimmermann, en 1762. « Sans m'étonner d'avoir été enthousiaste, *hexamétriste*, ascète, « prophète et mystique, il y a bien du temps que je suis revenu, « grâce à Dieu, de tout cela, et je me trouve tout naturellement « au point d'où je suis parti il y a dix ans. Platon a fait place à « Horace, Young à Chaulieu, l'harmonie des sphères aux airs de « Galuppi et aux symphonies de Jomelli, et le nectar des dieux « au tokay des Hongrois. Voilà bien du changement, sans que « ce qui constitue le vrai mérite d'un homme de bien en ait « souffert la moindre altération[1]. »

Wieland vient de nommer quelques-uns de ses nouveaux maîtres. Il faut en ajouter d'autres : Lucien, le génie le plus divers qui ait jamais existé, dit-il; Cicéron, auquel il ressemblait pour la mobilité de l'esprit et l'abondance du style; Voltaire et Shaftesbury, dont il emprunta la morale; l'Arioste et Cervantes, dont il reproduisit le tour d'esprit et d'imagination. On peut même dire que, s'il répudia Young, il n'abandonna jamais complètement Platon. Le premier ouvrage conçu dans sa nouvelle manière, *Don Sylvio de Rosalva*[2], est une imitation de *Don Quichotte*; seulement, la donnée est un peu moins vraisemblable que celle du roman espagnol. Don Sylvio s'est fait une idée du monde d'après les contes de fées, et il faut qu'une longue expérience lui apprenne à renoncer aux ambitions stériles et aux

1. La lettre est écrite en français. — Sophie de Laroche écrivit plus tard des romans, dont le premier et le meilleur fut l'*Histoire de Mademoiselle de Sternheim*, publiée par Wieland en 1771. Elle est la grand'mère de Clément et Bettina Brentano. Gœthe a tracé d'elle un charmant portrait dans le douzième livre de *Poésie et Vérité*. — **A consulter** : Ludmilla Assing, *Sophie von La Roche die Freundin Wieland's*, Berlin, 1859. — Les lettres de Gœthe à Sophie de Laroche et à Bettina Brentano ont été publiées par Lœper; Berlin, 1879.

2. *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio de Rosalva*, 2 vol., Ulm, 1764. — Traduction française, Dresde, 1769. — Les romans de Wieland furent traduits de bonne heure en français et insérés en extraits dans la *Bibliothèque universelle des romans*.

espoirs chimériques. « L'exaltation rêveuse et la superstition, » dit Wieland dans une lettre au poète Gessner, « étendent leur « influence sur toutes les sphères de l'activité humaine; mais « l'ironie a toujours été considérée comme le meilleur moyen de « prévenir les débordements de l'une et de l'autre : c'est ce qui « m'a fait écrire *Don Sylvio*. Je suis persuadé que toutes les per- « sonnes sensées finiront par m'approuver; car, pour avoir changé « ma métaphysique, je n'ai pas cessé d'aimer la vertu. »

L'alliance de la vertu et du bonheur dans la mesure du possible, l'équilibre des penchants, l'harmonie des facultés, en un mot, l'unité de la vie, tel fut désormais son idéal. Agathon, le héros d'un autre de ses romans (1766), est encore un exalté que l'expérience corrige. En traçant ce caractère, Wieland pensait, dit-il, à l'*Ion* d'Euripide. Agathon a été élevé près du sanctuaire de Delphes. Son enfance a été bercée par des récits de prodiges, qu'il prend pour des réalités, et chaque pas dans la vie fait tomber une de ses illusions. Le philosophe Archytas lui montre « jusqu'à quel degré de sagesse et de vertu l'homme « mortel peut s'élever; il lui fait voir l'influence que les circons- « tances exercent sur notre manière de penser, sur nos actions « bonnes ou mauvaises, sur notre sagesse ou notre folie; il lui « fait comprendre que la meilleure école de vertu c'est l'expé- « rience, le sentiment de nos propres fautes, un effort constant « sur nous-mêmes, enfin de bons exemples et le commerce « d'hommes éprouvés par la vie[1]. » C'est l'idée que Gœthe développa plus tard dans *Wilhelm Meister*.

Cet épicurisme de bon ton, que Wieland expliqua sous toutes les formes, et qui avait chez lui pour soutien et pour correctif une tendance naturelle au bien et au beau, s'exprime avec le plus de netteté peut-être dans deux poèmes, presque contemporains des romans que nous venons de citer : ce sont *Musarion* et *les Grâces* (1768 et 1770). Musarion, une jeune Athénienne, détourne son ami Phanias à la fois des jouissances vulgaires et d'une sagesse affectée. « Mon élément, » dit-elle, « est une joie douce « et sereine. » Et, dans le second ouvrage, mêlé de prose et de vers, et qui est une sorte de commentaire du premier, Wieland dit : « Ce n'est qu'entre les mains de la Grâce que la sagesse et « la vertu perdent ce qu'elles ont de bouffi (*das Aufgedunsene*),

1. Voir l'introduction, *Sur ce qu'il y a d'historique dans Agathon.*

« cette marque qui les dénature, qui constitue un défaut, et qui « excède la mesure de la beauté morale. » Il veut une vertu aisée, qui soit comme une seconde nature, et qui, par le calme qu'elle met dans l'esprit, devienne une condition de bonheur.

La Grâce, qui préside à la philosophie de Wieland, fut aussi l'inspiratrice de ses poèmes chevaleresques. *Idris* (1768), *le Nouvel Amadis* (1771), *Gyron le Courtois* (1777), et surtout *Oberon* (1780), comptent parmi les ouvrages les plus élégants de la littérature allemande. Mais il ne faut pas y chercher autre chose qu'une série de belles descriptions, de digressions agréables, et une analyse de passions parfois très fine. Il serait trop aisé d'y faire remarquer l'invraisemblance des événements, l'inconsistance des caractères [1]. Wieland n'avait pas la pensée de ressusciter l'épopée antique; il marchait discrètement sur les pas de l'Arioste. « Le monde s'ennuie, » dit-il dans les premières strophes d'*Idris*, « de voir sans cesse revenir sous d'autres noms « le bouillant Achille et le tendre Énée, ridiculement travestis. « Ce qui plaît à bon droit dans Homère devient prétentieux ou « plat dans la bouche d'un moderne. Et pourtant, frayer une « route nouvelle, c'est piquer dans l'essaim de nos guêpes « savantes. Si leur dard ne t'effraye pas, ô Muse, élance-toi har- « diment dans un domaine où règne la seule Fantaisie, où les « choses ne sont vraies qu'autant que nous le voulons bien. Une « certaine extravagance déplaît moins à notre public que la vérité « même. Sers le monde suivant ses goûts, et montre que la raison « peut s'allier à la folie. »

Évidemment, ce n'est pas le grand art que Wieland définit ainsi. Une poésie qui n'est vraie qu'autant que le poète le veut bien, est tout près d'être fausse. On peut servir les goûts du public de deux manières, en les flattant ou en les élevant. La poésie de Wieland a ses côtés vrais, et ce qu'elle a d'artificiel est voilé par les grâces du style. Il est le seul peut être des grands écrivains de l'Allemagne qui ait le souci du bien dire, c'est-à-dire que la forme préoccupe pour elle-même et indépendamment du fond, sans que pour cela il ait jamais donné dans les raffine-

1. **A consulter**, sur *Oberon* : Max Koch, *Das Quellenverhältniss von Wielands Oberon*, Marbourg, 1880. Voir aussi une étude sur *Oberon*, comparéau vieux roman de *Huon de Bordeaux*, dans Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, au 3e volume. — **Traduction française**, par le baron d'Holbach fils (Paris, an VIII; 2e édit., par Lœve-Veimars, 1825) et par Julien (Paris, 1813)

ments auxquels se livra plus tard l'école romantique. « Je ne me « lasse pas, » dit-il quelque part, « de lécher mes oursons. » Et Gœthe, qui savait apprécier le génie à tous les degrés, assure qu'un littérateur intelligent pourrait tirer de la comparaison des différentes éditions de Wieland et des corrections successives qu'il y apporta toute une théorie du goût[1]. En prose, lorsqu'il manque du frein salutaire de la mesure et de la rime, Wieland perd quelques-unes de ses meilleures qualités. La période latine, qu'il veut transporter dans l'allemand, s'alourdit dans de longues incidentes, et se traîne sans relief et sans éclat. Il est juste d'ajouter que son style a une allure plus ferme dans les ouvrages en prose qu'il écrivit à Weimar.

Wieland avait été désigné, en 1769, par l'archevêque électeur de Mayence, pour une chaire de philosophie à l'université d'Erfurt. Il écrivit alors *le Miroir d'or* (1772). Ce roman politique, où il résumait « les enseignements les plus utiles que la « noblesse d'un pays civilisé pouvait tirer du spectacle de l'his- « toire », attira l'attention de la duchesse régente Amélie de Saxe-Weimar, qui lui confia l'éducation de ses deux fils, Charles-Auguste et Constantin. Wieland fut le premier en date dans cette réunion d'hommes illustres qu'attira peu à peu la petite cité hospitalière. Par son urbanité, sa tolérance, son humeur accueillante et douce, il exerça bientôt une vraie influence. « Wieland « était né tout particulièrement pour la haute société, » dit Gœthe, « et la plus haute même eût été son élément propre. Il s'intéres- « sait à tout; mais il ne voulait primer nulle part, et il était natu- « rellement porté à s'exprimer sur tout avec mesure. Il devait « donc paraître à tous d'un commerce agréable, et il l'aurait « paru encore plus chez une nation qui n'aurait pas pris toute « conversation au sérieux. » C'est un trait de plus à ajouter à tout ce qu'il y avait de français dans le caractère de Wieland. « Je ne sache pas, » dit encore Gœthe, « qu'il ait eu un seul ennemi « déclaré. » Avec ce mélange de finesse et de modération, de droiture et de condescendance qui le distinguait, Wieland était fait pour être directeur de revue. Il créa *le Mercure allemand*, auquel il rallia peu à peu tous les écrivains de mérite, « vrai fil conducteur à travers une longue période de la littérature allemande[2] ».

1. Voir l'article : *Litterarischer Sans-culottismes*, 1795.
2. Gœthe, *Discours en mémoire de Wieland*, prononcé à la loge maçonnique de

C'est dans *le Mercure* que Wieland publia d'abord le meilleur de ses romans, *les Abdéritains* (1774), peinture d'un grand esprit aux prises avec les intrigues, les rancunes, les curiosités malveillantes d'une petite ville. Entre l'antique Abdère et la cité impériale de Biberach, entre le philosophe Démocrite et Wieland lui-même, l'analogie était facile à saisir. Les allusions satiriques occupèrent beaucoup les contemporains; mais le livre a gardé de l'intérêt, grâce à la vivacité du récit, aux observations piquantes dont il est semé, aux mille incidents que l'auteur puisait dans ses souvenirs. Les autres ouvrages de la vieillesse de Wieland fatiguent souvent par la longueur des digressions philosophiques Wieland raisonne avec ses personnages, et sur eux, plutôt qu'il ne les fait agir; et on les oublie, pour ne penser qu'à l'écrivain, quand l'écrivain lui-même ne se répète pas trop. C'est le défaut de *Pérégrinus Protée* (1789), d'*Agathodémon* (1799), et même d'*Aristippe* (1800-1802), que Wieland, par une singulière préférence, estimait son chef-d'œuvre, peut-être parce qu'il se reconnaissait le mieux dans le personnage principal. La scène de tous ces romans est en Grèce, où le doux philosophe de Weimar aimait à se transporter par l'imagination, où il croyait retrouver une société faite pour lui, amie des plaisirs délicats et libre de préjugés. A tort ou à raison, Wieland se sentait parent des anciens, et surtout des Grecs, par le goût et les mœurs; il s'inspirait d'eux dans ses œuvres originales, et il occupait ses moindres loisirs à les traduire [1].

Wieland mourut à Weimar, le 20 janvier 1813. On ne peut pas dire qu'il ait fondé une école, ni même qu'il ait laissé après lui une tradition constante et régulière. Son génie tenait essentiellement à sa personne et à son caractère. Son originalité était formée d'un ensemble de qualités qui ne se trouvent pas souvent réunies et que lui-même ne conciliait qu'à force de goût. Les

Weimar le 18 février 1813. — *Le Mercure* dura jusqu'en 1810 (*Der Teutsche Mercur*, Weimar, 1773-1789; *Der neue Teutsche Mercur*, avec Reinhold, gendre de Wieland, et Bœttiger, 1790-1810). — Wieland dirigea également, avec Hottinger et Jacobs, le *Musée attique* (*Attisches Museum*, Zurich, 1796-1801) et le *Nouveau Musée attique* (1802-1810).

1. Wieland traduisit les *Épitres* et les *Satires* d'Horace (1782 et 1786), les œuvres de Lucien (1788-1789), les *Lettres* de Cicéron (1808), et plusieurs comédies d'Aristophane. Sa traduction de Shakespeare (8 vol., Zurich, 1762-1766), quelque infidèle qu'elle fût, donna aux Allemands une idée plus complète du théâtre anglais. Gœthe remarque finement que, si elle produisit un grand effet en Allemagne, elle paraît avoir eu peu d'influence sur Wieland lui-même.

écrivains qu'on lui compare d'ordinaire et où l'on veut reconnaître son influence, n'ont avec lui que des ressemblances extérieures. Jean-Timothée Hermès (1738-1821) se rattache plutôt à Richardson; mais à l'abus du sentiment il ajoute un autre ennui, la manie de sermonner; son plus grand succès fut le *Voyage de Sophie depuis Memel jusqu'en Saxe* [1]. Maurice-Auguste de Thümmel (1738-1817), l'auteur de quelques récits comiques en prose et en vers et d'un *Voyage dans les provinces méridionales de la France* [2], sut reproduire parfois le style facile de Wieland, en y mêlant le tour humoristique de Sterne. Dans le meilleur ouvrage de Wilhelm Heinse (1749-1803), *Ardinghello et les Iles fortunées* [3], l'épicurisme dégénère en sensualisme exclusif: c'est Wieland moins la mesure. Enfin Jean-Gottwerth Müller (1743-1828), appelé aussi Müller d'Itzehœ, d'après la ville où il passa la plus grande partie de sa vie, se rapproche de Wieland par le ton comique de ses récits; mais sa plaisanterie est moins fine, et il se répète trop; le meilleur de ses nombreux romans est *Siegfried de Lindenberg*, où il ridiculise les prétentions de la petite noblesse [4].

L'un des esprits les plus originaux de ce groupe est Jean-Charles-Auguste Musæus (1735-1787), qui fut, pendant une quinzaine d'années, professeur au gymnase de Weimar. Ses contes populaires [5] se lisent encore, malgré le ton ironique qui en détruit

1. *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*, 5 vol., Leipzig, 1769-1773.

2. *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich*, 10 vol., Leipzig, 1791-1805.

3. *Ardinghello und die glückseeligen Inseln*, 2 vol., Lemgo, 1787. — « L'*Ardinghello*, » dit Schiller, « malgré l'énergie sensuelle qui y règne, malgré le feu du « coloris, ne sera jamais qu'une caricature brutale, sans vérité, sans valeur esthé- « tique. Toutefois cette étrange production restera comme un exemple remar- « quable de l'essor presque poétique que l'appétit sensuel est, à lui seul, capable « de prendre. » (*Ueber naive und sentimentalische Dichtung.*) — Heinse avait des qualités d'écrivain et même de poète. A Erfurt, où il termina ses études, il connut Wieland, qui le recommanda à Gleim, et celui-ci le mit en rapport avec Jean-George Jacobi. La vue du musée de Dusseldorf éveilla son goût pour la peinture, qui se développa pendant un séjour de trois ans en Italie (1780-1783). Il reprochait à Winckelmann d'avoir voulu imposer aux arts un type trop uniforme; mais son propre point de vue est aussi exclusif et moins élevé. La civilisation grecque se résume, pour lui, dans le culte de la beauté physique, et il ne connaît pas d'autre culte. Les descriptions qu'il donne, dans *Ardinghello*, des tableaux des maîtres italiens et les lettres qu'il adressa à Gleim sur les peintures de Dusseldorf constituent, aujourd'hui, la partie la plus intéressante de ses œuvres. — *Sämmtliche Schriften*, publiés par H. Laube, 10 vol., Leipzig, 1838. — **A consulter** : Prœhle, *Lessing, Wieland, Heinse*, Berlin, 1877; — Schober, *Heinse, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1882.

4. *Siegfried von Lindenberg*, Hambourg, 1779; **nouvelle édition dans la** *Bibliothèque universelle* de Reclam.

5. *Volksmährchen der Deutschen*, 5 parties, Gotha, 1782-1786; **souvent réédité.**

partiellement la naïveté. Ses *Voyages physiognomoniques* sont dirigés contre Lavater, ou plutôt contre les faux disciples qui exagéraient la pensée de Lavater. Son *Grandison II*, qui fut son début, repose sur une idée comique : un baron allemand, qui croit à la réalité des personnages du *Grandison* anglais, entretient avec eux une correspondance, où le style de Richardson est habilement parodié; un voisin du baron se charge complaisamment des réponses[1].

Quelques écrivains s'essayèrent, à la suite de Wieland, dans des sujets chevaleresques. Louis-Henri de Nicolay (1737-1820) remania, sans les embellir, des épisodes détachés de l'Arioste et de Boïardo. Alxinger (1755-1797) se fit une certaine réputation avec *Doolin de Mayence*; il publia ensuite le *Bliomberis*, et, ce qui donne la mesure de son goût, il mit en vers le *Numa Pompilius* de Florian. Seul parmi ces imitateurs, le poète viennois Frédéric-Auguste Müller (1767-1807) eut, dans *Richard Cœur-de-Lion* et dans *Alfonso*, quelques accents dignes du maître. Si l'on descend d'un degré encore, on peut citer les contes de Langbein (1757-1835), *l'Énéide travestie* de Blumauer (1755-1798), fort inférieure à celle de Scarron, et *la Jobsiade* de Kortum (1745-1824). Mais il n'y a plus rien là de la finesse de Wieland; *la Jobsiade* eut cependant les honneurs d'une traduction anglaise, et quelques scènes en ont été rendues populaires par la peinture[2].

L'influence de Wieland se fit sentir ailleurs; elle s'exerça surtout dans les hautes régions de la littérature. L'esprit allemand, après la forte poussée du milieu du siècle, avait besoin d'un modérateur : ce modérateur fut Wieland; il amortit le choc des doctrines contraires. Klopstock et Lessing avaient donné une impulsion dont l'effet se prolongea; Wieland ralentit le mouvement et l'empêcha de se précipiter. Il montra que l'art a des limites, et que le goût, dont on avait tant médit, n'était point une chimère. A vrai dire, les plus grands de ses contemporains le comprirent seuls. Son génie acheva de se former à Weimar; Gœthe et Schiller, beaucoup plus jeunes que lui, furent ses derniers maîtres; mais qu'il ait agi sur eux à son tour, le témoi-

1. *Grandison der Zweite*, 3 vol., Eisenach, 1760-1762. — *Physiognomische Reisen*, 4 vol., Altenburg, 1778-1779.

2. *La Jobsiade* (1784) est restée la lecture des étudiants; elle a été reçue dans la collection des classiques de Kürschner (éd. de Bobertag) et dans la *Bibliothèque universelle* de Reclam.

gnage de Gœthe suffirait pour le prouver. Klopstock, Lessing, Gœthe lui-même dans sa jeunesse, furent des génies absolus et d'une originalité tranchée; Wieland apparaît au milieu d'eux comme un correctif. Il ramena l'attention sur la France, sur l'Italie, sur l'ancienne Grèce; il reprit les traditions interrompues; et on peut le considérer comme l'intermédiaire naturel entre le patriotisme exclusif de la première époque classique et l'esprit d'universalité dont s'inspira l'école de Weimar.

CHAPITRE IX

L'ÉCOLE DE GŒTTINGUE

L'*Almanach des Muses* de Gœttingue; les premiers collaborateurs; le culte de Klopstock. — 1. Voss; ses idylles; son poème de *Louise*; sa traduction d'Homère. Les frères Stolberg. — 2. Poètes populaires. Bürger; la ballade de *Lénore*. Mathias Claudius; *le Messager de Wandsbeck*. Écrivains secondaires; Miller; Leisewitz. — 3. Poètes élégiaques; Hœlty; Matthisson; Salis; Tiedge. — 4. Schubart.

Une littérature se fonde sur le génie d'une nation, c'est-à-dire sur un ensemble de conceptions générales et durables : une école se constitue au nom d'une doctrine passagère, et cette doctrine s'impose avec d'autant plus de force qu'elle est plus arrêtée, plus rigoureuse, plus étroite. Seul des trois écrivains qui dominent le milieu du XVIIIe siècle, Klopstock était vraiment qualifié pour être un chef d'école; il avait la décision, l'assurance, les préventions même, qui conviennent à un tel rôle. Les *bardes* avaient déjà mis en pratique la partie la plus arbitraire de sa doctrine; il eut bientôt d'autres disciples, d'un esprit plus large et d'un caractère plus indépendant.

Deux jeunes gens, qui venaient de terminer leurs études à l'université de Gœttingue, Henri-Christian Boïe et Frédéric-Guillaume Gotter, firent paraître, en 1770, un *Almanach des Muses*, une sorte d'anthologie, où, à côté d'œuvres anciennes et connues, figuraient des productions nouvelles. Ils trouvèrent des collaborateurs; l'almanach se continua, et fut, dès l'année suivante, entièrement composé de pièces originales. Des réunions régulières eurent lieu entre les principaux rédacteurs; les liens se resserrèrent, et enfin l'école reçut une consécration solennelle dans une promenade que quelques-uns de ses membres firent aux

environs de la ville, le 12 septembre 1772. « La soirée était par« ticulièrement belle, » raconte Voss dans une lettre, « et la lune « était dans son plein. Nous nous abandonnâmes entièrement « aux impressions de la belle nature. On se rafraîchit avec du « lait dans une cabane de paysan, puis on gagna la campagne. « On se trouva enfin dans un bosquet de chênes, et aussitôt « l'idée vint à tous d'échanger le serment de l'amitié sous ces « arbres sacrés. Les chapeaux furent couronnés de feuillage et « déposés au pied d'un chêne. Puis tous, se prenant par la main, « dansèrent une ronde autour de l'arbre, prirent la lune et les « étoiles à témoin de leur union, et se jurèrent une amitié éter« nelle. On se promit en même temps d'observer la plus grande « sincérité dans les jugements qu'on porterait les uns sur les « autres, et de continuer les réunions habituelles avec plus d'exac« titude encore et de solennité que par le passé [1]. » Le 2 juillet 1773, on célébra l'anniversaire de la naissance de Klopstock, et, pour offrir au maître un hommage non équivoque, on brûla Wieland en effigie et on lacéra ses œuvres. L'école comptait alors parmi ses membres Voss, Bürger, Hœlty, les frères Stolberg et le poète romancier Miller. Leisewitz s'y joignit l'hiver suivant. Parmi les correspondants de l'Almanach, les plus importants étaient Claudius et Overbeck. Gœthe lui-même fournit quelques poésies [2].

1. — VOSS. — LES FRÈRES STOLBERG.

En 1772, un jeune poète avait envoyé à Kæstner, professeur à l'université et l'un des rédacteurs de l'Almanach, quelques pièces lyriques, qui parurent tellement remarquables au directeur Boïe, qu'on lui procura aussitôt les moyens de venir faire ses études à Gœttingue. C'était Jean-Henri Voss, alors âgé de vingt et un ans, et précepteur dans la maison d'un gentilhomme mecklembourgeois. Il possédait à fond les langues classiques, et il était

1. Lettre à Brückner : *Briefe von Joh. Heinrich Voss*, 4 vol., Halberstadt, 1829-1833).

2. Klopstock pensa que le bosquet sacré (*der Hain*) où il avait logé les bardes, et qu'il opposait au Parnasse grec, venait de refleurir au pied du Harz. Il ne manqua pas de le dire à ses nouveaux disciples, et l'usage s'introduisit peu à peu de désigner le groupe poétique de Gœttingue par le mot de *Hainbund*, « l'Union du « Bosquet ». Voir l'ode de Klopstock, *Der Hügel und der Hain*, 1767. — L'*Almanach des Muses* dura jusqu'en 1803, et fut successivement rédigé par Voss, Gœckingk, Bürger, Karl Reinhard et Sophie Méreau. Voss, ayant quitté Gœttingue en 1776, publia de son côté un *Almanach des Muses* jusqu'en 1786.

versé dans les littératures modernes. Après avoir passé plusieurs années à Gœttingue, il alla voir Klopstock à Hambourg, comme pour faire sanctionner par lui sa réputation naissante, et il décida même le grand poète à venir trôner pendant quelques jours au milieu de ses disciples. Dès lors, Voss fut considéré, après Klopstock, comme le chef de l'école. Il fut plus tard recteur à Eutin, avec le titre de conseiller aulique. Ayant pris sa retraite, en 1802, il vint à Iéna, où il connut Gœthe et Schiller. Enfin, en 1805, le grand-duc de Bade lui fit une pension, sans lui imposer d'autre condition que de se fixer dans ses États et d'encourager les études par sa présence. Il mourut à Heidelberg, en 1826[1].

Voss dut son influence à la rectitude de son jugement, bien plus qu'à la supériorité de son génie; c'était un bon conseiller et un écrivain consciencieux. La persévérance et une certaine ténacité d'observation lui tenaient lieu d'imagination et de chaleur, et une connaissance profonde de la langue lui faisait trouver parfois le tour original. Dans tout ce qu'il écrivit, il imita quelqu'un; mais il eut toujours l'art de bien choisir ses modèles. Rien, chez lui, ne coulait de source; mais ses efforts furent souvent heureux, et, s'il ne s'éleva jamais au sublime, par contre il évita toujours le faux et le maniéré. Tout au plus l'exemple de Klopstock le fit-il tomber quelquefois dans l'emphase. Ses odes manquent de mouvement et d'harmonie; mais il a laissé quelques chansons dans la mémoire du peuple. Il n'a été original que dans l'idylle : original à sa manière, c'est- à-dire qu'il a su retrouver les vraies origines du genre. « Théocrite, » dit-il dans une lettre à son ami Brückner, « m'a fait connaître d'abord le but réel de « ce genre de poésie. On ne voit rien, chez lui, d'un monde idéal « ni de bergers raffinés. Il nous montre la nature sicilienne et les « pâtres de la Sicile, qui ont souvent un langage aussi grossier que « nos paysans. Le poète romain, qui a été imitateur dans l'idylle « aussi bien que dans l'épopée, lui a pris ses meilleurs passages, « les a arrangés à sa fantaisie, y a mêlé un peu de mœurs « italiennes, et il en est résulté un monstre qui n'a de domicile « nulle part. » Voss voulut donc ramener l'idylle à la vérité de la nature; mais il chercha la vérité plutôt dans le détail descriptif

1. **Éditions.** — *Sämmtliche Poetische Werke*, 1 vol. in-4°, Leipzig, 1835; 5 vol. in-16, Leipzig, 1846-1853; 5 vol. in-16, Leipzig, 1850. — Choix, par A. Sauer (*Der Göttinger Dichterbund*, I, dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner). — **A consulter** : W. Herbst, *J. H. Voss*, Leipzig, 3 vol., 1872-1876.

que dans les sentiments et les mœurs. Son meilleur ouvrage, le poème de *Louise*, est une suite de trois idylles faiblement reliées entre elles, où il retrace en style homérique la vie d'un presbytère de village; et l'on se laisserait volontiers charmer par la tranquille fraîcheur de certains tableaux, si le procédé n'était trop visible. Les personnages ne sont guère peints que par le retour des mêmes épithètes; l'un s'appelle le *noble et modeste Walter*, l'autre le *vénérable pasteur de Grünau*. La minutie de l'observation fatigue, et le naturel disparaît devant l'affectation du naturel. Malgré ces défauts, qui s'accentuaient encore d'édition en édition, le tout est animé de cette saine verdeur que Gœthe reconnaissait dans tous les écrits de Voss[1]. Par le culte de l'antiquité, Voss se rattachait à l'école de Weimar. Sa traduction de l'*Odyssée* est un modèle, si tant est que la langue allemande puisse rendre d'une manière continue l'harmonie du vers d'Homère. Dans l'*Iliade*, qui suivit, dans les œuvres de Virgile, dans les morceaux choisis d'Ovide, de Théocrite, d'Horace, pour ne point parler des auteurs qui l'occupèrent dans sa vieillesse, le traducteur força de plus en plus les ressorts de la langue maternelle. Mais l'*Homère* eut pour l'Allemagne toute l'importance d'une œuvre originale. En somme, Voss, sans avoir créé aucun vrai chef-d'œuvre, a exercé sur ses contemporains, par son activité littéraire et par l'autorité de son savoir, une influence presque égale à celle des grands génies[2].

L'année même où Voss envoyait ses premiers essais à l'*Almanach des Muses*, deux jeunes gens appartenant à la haute aristocratie, les comtes de Stolberg, arrivèrent à Gœttingue et se firent recevoir dans le cénacle. Ils venaient de Hambourg, où ils avaient connu Klopstock; ils retournèrent dans le Nord, deux ans après, et se mirent au service de la couronne de Danemark. En 1775, ils firent un voyage en Suisse, où Gœthe les accompagna. Ils se démirent de leurs fonctions en 1800. L'aîné, Christian, vécut dans la retraite jusqu'en 1821. Le plus jeune, Frédéric-Léopold, abjura

1. Conversations d'Eckermann, à la date du 7 octobre 1827; voir aussi le 9 février 1831. — Gœthe avouait que c'était la *Louise* de Voss qui lui avait fait écrire *Hermann et Dorothée*.

2. Voss a fait école comme poète idyllique. C'est Brückner qui a le plus fidèlement reproduit sa manière. Kosegarten (1758-1818) a affadi l'idylle et l'a ramenée à Gessner. Schmidt de Werneuchen (ainsi nommé du village où il a été pasteur, et pour le distinguer des nombreux écrivains de même nom; 1795-1838) a excité l'humeur de Gœthe. (Voir la chanson, *Musen und Grazien in der Mark*). — Choix dans *Lyriker und Epiker der klassischen Periode*, par Mendheim (collection Kürschner). Nouvelle édition des poésies de Brückner, par L. Geiger, Berlin. 1889.

le protestantisme, demeura auprès de la princesse Galitzin à Munster jusqu'en 1812, et s'engagea dans la réaction catholique et romantique, non sans s'attirer les vives récriminations de ses anciens amis[1]; il mourut, aux environs d'Osnabrück, en 1819. Comme poètes, les frères Stolberg ne quittèrent pas la trace de Klopstock. Ils scandèrent des odes, des hymnes, des élégies, en l'honneur de la patrie et de la liberté. Seul Frédéric-Léopold, d'un tempérament plus passionné que son frère, anima parfois d'un souffle d'éloquence ces formes empruntées; ce fut lui aussi qui mit le plus d'ardeur dans ses revendications patriotiques. En réalité, ces deux seigneurs, qui étonnèrent un instant le monde par leur libéralisme, étaient fort déplacés dans un groupe d'écrivains doués de l'esprit le plus populaire. On ne retrouve que rarement chez eux cette veine de poésie simple qui est la vraie marque de l'école de Gœttingue, et qui lui assure seule, vis-à-vis de Klopstock, une sorte d'indépendance et d'originalité [2].

2. — ÉCRIVAINS POPULAIRES. — BÜRGER. — CLAUDIUS.

L'école de Gœttingue, considérée dans son ensemble, offre deux aspects bien différents. D'un côté, elle a été savante, *hexamétriste*, comme disait Wieland, et presque artificielle. De l'autre, elle a été naturelle et simple, et presque neuve par la simplicité. Elle a produit tout à la fois les odes les plus mauvaises qui figurent dans la littérature allemande, et un grand nombre des meilleurs chants populaires. Voss en a été l'organisateur et le porte-voix, Bürger en est resté la gloire durable.

Gottfried-Auguste Bürger aurait été un des plus grands poètes de l'Allemagne, si son caractère avait été à la hauteur de son génie. Il avait tout ce que la nature peut donner; il lui manqua toujours ce qui est l'œuvre de la volonté personnelle. Né à Molmerswende, près de Halberstadt, dans la dernière nuit de l'année

1. Voss surtout l'attaqua violemment dans un article de revue (*Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?* 1819), et continua même la lutte après la mort de Stolberg.

2. **Éditions.** — Les œuvres des frères Christian et Frédéric-Léopold, comtes de Stolberg, ont été publiées à Hambourg, en 20 vol., 1820-1825. — Choix dans Sauer, *Der Göttinger Dichterbund*, III. — **A consulter** : J. H. Hennes, *Aus Friedrich Leopold von Stolbergs Jugendjahren*, Francfort, 1876; et *Stolberg in den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens*, Mayence, 1875; — J. Janssen, *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg*, 2e éd., Fribourg-en-Brisgau, 1882.

1747, fils d'un pasteur, il étudia successivement la théologie à Halle et le droit à Gœttingue, l'un et l'autre sans goût. A Halle, il fit la connaissance de Gœckingk. A Gœttingue, il se lia avec Boïe et, par lui, avec le groupe poétique de l'*Almanach des Muses*. Gleim, l'un des premiers, reconnut son génie et vint au-devant de lui. Mais ni Gleim ni ses autres amis ne purent l'empêcher de se perdre. Nommé bailli d'une petite ville aux environs de Gœttingue, il se montra mauvais administrateur, et fut obligé de se démettre de ses fonctions. Il sacrifia dans des essais d'agronomie ce qui lui restait de fortune. Ses déportements jetèrent le trouble dans sa maison. A peine marié, il s'éprit de sa belle-sœur, qu'il a rendue célèbre sous le nom de Molly. Il l'épousa plus tard, la perdit presque aussitôt, et depuis ce moment, dit-il, « sa vie fut « éteinte ». Une femme poète, Élise Hahn, lui offrit d'être la mère de ses trois enfants; il accepta; son troisième mariage aboutit à une séparation, et cette fois du moins tous les torts n'étaient pas de son côté. Il mourut, abreuvé de dégoûts et à bout de ressources, le 8 juin 1794.

« Un poète, » dit Schiller dans un article que Bürger prit trop à cœur, « ne peut nous donner que son individualité; il faut donc « que celle-ci soit digne d'être exposée aux regards du monde pré- « sent et à venir[1]. » Bürger était une nature sincère et honnête, mais qui cédait à toute impression, à toute suggestion du dehors. L'imagination, grandissant chez lui les effets de la passion, achevait de le dévoyer. L'unité morale manque à son œuvre, comme elle manque à sa vie. Tout dépendait, chez lui, du moment; la corde poétique vibrait au hasard; l'inspiration était haute ou triviale, sans que lui-même sût à quel démon il obéissait. Sa poétique se réduit à un seul principe, qu'il énonce ainsi dans la préface de son premier recueil : « La poésie la plus parfaite et la « seule vraie, c'est la poésie populaire. » Schiller lui objecte que le ton populaire consiste à donner aux sentiments une expression assez générale pour qu'elle frappe toutes les intelligences, et que, s'il ne suffit pas de plaire aux raffinés, la pire des erreurs est de se régler sur les goûts du vulgaire. Bürger est souvent plat, parfois maniéré; mais il lui arrive aussi de trouver la grandeur dans la simplicité, c'est-à-dire d'être sublime.

1. L'article de Schiller parut d'abord dans la *Gazette littéraire d'Iéna* de 1791 Bürger répondit; Schiller répliqua. Il faut comparer à la critique de Schiller un article de Wilhelm Schlegel (*Kritische Schriften*, Berlin, 1828, au 2e vol.).

La poésie populaire a eu, dans le cours des siècles, les manifestations les plus diverses; mais il semble qu'elle se reflète sous toutes ses formes dans les œuvres de Bürger. Un instinct l'attirait vers tout ce qui charme les hommes assemblés. Il aimait les vieux chants d'église. Sa lecture favorite était le recueil de ballades anglaises publié par Percy. Un refrain qu'il entendit par hasard lui inspira, dit-on, la plus belle des ballades allemandes, *Lénore*. Ce que cette ballade a d'admirable, ce n'est point ce cortège fantastique qui entraîne deux fiancés vers la tombe, c'est la peinture énergique et naïve d'une passion qui ne connaît qu'elle-même et qui jette au ciel un audacieux défi, ce sont les tours abrupts d'un style qui dédaigne les transitions et les nuances, procédés d'un art raffiné, inutiles à l'explosion soudaine d'un sentiment simple et primitif. Pour les qualités extérieures de la poésie, la plénitude du vers, la sonorité et le rythme, Bürger n'a été égalé que par Gœthe[1].

Mathias Claudius est un écrivain populaire d'un génie moins puissant que Bürger, mais d'un caractère plus ferme et d'un tempérament plus égal. Il fut à la fois poète, critique et moraliste. Ses poésies plaisent moins par elles-mêmes que par la nature de l'auteur qui s'y dessine avec une aimable franchise. Claudius a dû principalement son influence à une revue qu'il publia pendant cinq ans (1771-1775), et qu'il appela *le Messager de Wandsbeck*, d'après la petite ville du Holstein où il passa la plus grande partie de sa vie. Il recueillit plus tard ses articles en prose et en vers, sous ce titre : *Asmus omnia sua secum portans, ou Œuvres complètes du Messager de Wandsbeck*[2]. Son rôle fut celui d'un interprète. Il fit comprendre et goûter Lessing et Gœthe; il les rapprocha de la classe bourgeoise. Une citation bien choisie, une comparaison

1. **Éditions des œuvres et correspondance**. — *Gedichte*, par Sauer (collection Kürschner), Stuttgart, 1884. — *Sämmtliche Gedichte*, par Ed. Grisebach, 2 vol., Berlin, 1889. — *Briefe von und an Bürger*, par A. Strodtmann, 4 vol., Berlin, 1874. — *Lénore* parut d'abord dans l'*Almanach des Muses* de 1774. Le recueil de Percy (*Reliques of Ancient English Poetry*, 3 vol., Londres, 1765) contient une ballade semblable, qui a été traduite par Herder (*Blätter für deutsche Art und Kunst*). La ballade qu'Arnim et Brentano donnent comme l'original de la *Lénore* de Bürger (dans *Des Knaben Wunderhorn*) semble être de leur propre composition. La même légende se retrouve en Danemark et en Suède. — **A consulter** : Bonet-Maury, *Bürger et les Origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, 1889; — Wurzbach, *G. A. Bürger, Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1900; — et, sur *Lénore* : Erich Schmidt, *Charakteristiken*, Berlin, 1886.

2. En huit parties, Hambourg, 1775-1812. — Claudius, né aux environs de Lubeck en 1740, mourut à Hambourg en 1815.

ingénieuse, lui suffisent pour mettre le lecteur le moins cultivé au courant d'une question d'art ou de morale. Il fait penser à Paul-Louis Courier pour l'humeur caustique et l'apparente bonhomie; mais il a le style plus pittoresque, et ce tour humoristique qui plaît chez certains moralistes allemands. Veut-il, par exemple, dire son mot sur les controverses théologiques de Lessing, il nous introduit à la cour de l'empereur du Japon, qui s'informe auprès du voyageur Asmus de ce qui se passe en Europe.

LE KAN. — Je me suis laissé dire que le monde se ressemble partout, et je suppose qu'en Europe aussi la religion est exposée à toutes sortes de doutes et d'objections.

ASMUS. — M. Lessing a fait connaître tout récemment les objections d'un anonyme, dont quelques-unes dénotent beaucoup de science et d'esprit; mais il les a réfutées.

LE KAN. — Les a-t-il réfutées?

ASMUS. — A sa manière, Sire. Celui qui a raison, pense-t-il, aura toujours raison; il faut seulement qu'il y tienne, et qu'il ne craigne pas de se montrer en rase campagne. Il fait donc défiler les objections, armées de pied en cap, comme pour le combat. Mais un tel bataillon de scrupules religieux est comme un serpent à sonnettes, qui tombe à l'improviste sur le voyageur sans défense. Pour empêcher cela, M. Lessing a mis à chaque objection une muselière, ou, si la muselière déplaît à Votre Majesté, il a jeté à chaque objection une roche pointue dans la gueule, afin qu'elle use ses dents sur la pointe, jusqu'à ce qu'un théologien savant et sensé ait pu préparer ses armes. A l'œuvre donc! dit-il, voilà l'ennemi. Mais que nul ne crie victoire pour avoir déchargé en l'air un vieux mousqueton rouillé! Et que nul n'occupe plus de terrain qu'il n'en peut défendre, et qu'il n'en faut à la religion pour s'établir!

LE KAN. — M. Lessing me plaît. Aurait-il bien envie d'aller au Japon?

ASMUS. — Je ne sais, Sire. Il faudrait en tout cas que Votre Majesté lui fît des propositions bien nettes et bien détaillées, car il aime à voir clair en toute chose [1].

1. « DER CHAN. — Die Welt ist, wie ich höre, sich überall gleich. So wird's auch « wohl in Europa an Einwendungen und Zweifeln gegen die Religion nicht fehlen.
« ASMUS. — Herr Lessing hat noch ganz neuerlich verschiedene Zweifel eines « Ungenannten bekannt gemacht, davon einige recht gelehrt und artig sind. Er « hat sie aber widerlegt.
« DER CHAN. — Hat er sie widerlegt?
« ASMUS. — Wie er's immer macht, Sire. Er meint, wer Recht hat, wird wohl « Recht behalten; der soll's aber auch behalten, und darf das freie Feld nicht « scheuen! Und also lässt er die Zweifel mit Ober- und Unter-Gewehr aufmar- « schiren : marschirt ihr dagegen! So 'n Trupp Religionszweifel ist aber wie die « Klapperschlange, und fällt über den ersten den besten wehrlosen Mann her; « das will er nicht haben, und darum hat er gleich jedem Zweifel einen Maulkorb « umgethan, oder, wenn Ew. Majestät den Maulkorb etwa nicht leiden können, « er hat jedwedem Zweifel 'n Felsstück mit scharfen Ecken in den Hals geworfen, « daran zu nagen, bis sich irgend ein gelehrter vernünftiger Theologe rüste. « Und, sagt er, ehrlich gegen den Feind zu Werk gegangen! Und schreie nie-

Après Bürger et Claudius, quelques hommes, comme Overbeck, Philippe Schmidt, Miller, Leisewitz, ont laissé un nom dans la littérature, grâce à une heureuse inspiration, ou à un succès du moment. Overbeck a fait des odes qui sont oubliées, mais quelques-unes de ses strophes légères se chantent encore. Philippe Schmidt, appelé aussi, d'après son lieu de naissance, Schmidt de Lubeck, a fidèlement reproduit, dans ses chansons, le ton populaire. Jean-Martin Miller a été le plus fécond des écrivains de l'école de Gœttingue, et il était considéré, en son temps, comme l'un des plus importants. Les meilleures de ses nombreuses poésies lyriques sont des imitations des anciens Minnesinger. Son roman sentimental, *Siegwart* (1776), eut un succès presque égal à celui de *Werther*. Quant à Leisewitz, il écrivit sa tragédie de *Jules de Tarente* (1776) à l'occasion d'un concours ouvert par Schrœder, directeur du théâtre de Hambourg. Il n'obtint pas le prix; mais, ce qui était l'équivalent d'une récompense, Lessing prit d'abord la pièce pour un ouvrage de Gœthe, et Schiller, dit-on, la savait par cœur dans sa jeunesse. Le sujet de *Jules de Tarente* était la haine de deux frères; *les Brigands* et *la Fiancée de Messine* seront construits sur une donnée semblable. Leisewitz ne fit que passer dans la littérature, mais il eut la gloire d'éveiller le génie d'un des plus grands poètes allemands [1].

3. — POÈTES ÉLÉGIAQUES. — HŒLTY. — MATTHISSON. SALIS. — TIEDGE.

L'école de Gœttingue aurait été incomplète aux yeux des contemporains, si elle n'avait eu son poète élégiaque. L'inspiration du maître s'était divisée, pour ainsi dire, entre les disciples. Les

« mand Viktorie, wenn er 'n alten rostigen Musquedonner einmal mit losem Kraut
« abgebrannt hat! Und besetze keiner ein grösser Terrain, als er souteniren kann,
« und als der Fuss der Religion bedarf!

« DER CHAN. — Herr Lessing gefällt mir. Sollte er wohl Lust haben nach Japan
« zu gehen?

« ASMUS. — Ich weiss nicht, Sire! Wenigstens müssten Ew. Majestät ihm die
« Konditions sehr bündig und detaillirt vorlegen lassen, denn er mag gern alles
« hell und klar mit seinen Augen sehn. »

— *Asmus*, etc., 10e éd., par Redlich. 2 vol., Gotha, 1879. — **A consulter** : Herbst, *Matthias Claudius der Wandsbecker Bote, ein deutsches Stillleben*, 4e éd., Gotha, 1878.

1. Il remplit plus tard des fonctions judiciaires à Brunswick. Il fit brûler avant sa mort (1806) tous ses manuscrits, qui comprenaient, avec des fragments dramatiques, des matériaux pour une Histoire de la guerre de Trente Ans.

frères Stolberg avaient ressenti l'élan patriotique et religieux de Klopstock; Voss avait appris de lui à imiter l'antiquité : restait l'élégie, la plainte sur des maux réels ou imaginaires, dans laquelle Klopstock s'était essayé à ses débuts, et qui resta comme un symptôme maladif de toute la période. Ce fut la part de Louis-Henri-Christophe Hœlty : non que Hœlty se soit borné à ce genre, ni même qu'il ait composé beaucoup d'élégies proprement dites; mais toute sa poésie a une teinte élégiaque; elle est l'image fidèle de sa vie. Né à Mariensee, dans le Hanovre, et fils d'un pasteur, Hœlty vint faire ses études de théologie à Gœttingue, où il resta, donnant des leçons et faisant des traductions; il mourut, après de longues souffrances, en 1776, à l'âge de vingt-huit ans. Ses poésies, qui furent recueillies par Voss et Frédéric-Léopold de Stolberg, offrent le touchant contraste d'une certaine exubérance juvénile et d'une résignation mélancolique. Il chante les plaisirs de la nature et de la société comme quelqu'un qui les sent vivement, mais qui sait qu'il ne les connaîtra qu'un jour. Parfois il se fait illusion sur sa mort prochaine, et il cède au charme de l'heure présente; il écrit alors ses chansons, vrais modèles du genre, où la sonorité du rythme s'allie à la fraîcheur des images. Mais la pensée triste, un instant écartée, revient, brusque et inattendue, à la fin d'une strophe. Il a peint lui-même le caractère de sa poésie, dans une ode adressée à Voss :

Gravis vaillamment, ô noble ami, le sentier d'épines qui s'élève à travers les nues, jusqu'à ce que la couronne de rayons, qui ne brille qu'au front des poètes sages, se soit posée sur toi.

Inspire à nos neveux un ardent amour pour Dieu et la nature qu'il créa. Que par toi les tendres liens fraternels, la simplicité, la liberté et l'innocence, la vertu et l'honnêteté allemandes leur soient chers!

Pendant ce temps ton ami, ô Voss, marche d'un pas silencieux par les champs paisibles, guettant le rossignol et la voix fugitive du ruisseau qui serpente sous le reflet de la lune.

Il chante le bosquet odorant, que le crépuscule du matin sème de paillettes d'or, ou le bouquet printanier, revêtu de la pourpre du soir, qui palpite sur le sein de la jeune fille.

Pour moi aussi, ô délice, pour moi aussi la jeune fille versera une larme reconnaissante; elle pressera ma chanson sur ses lèvres, sur sa poitrine, et elle dira en gémissant : « Pourquoi, ô vaillant jeune homme, la tombe t'a-t-elle enfermé si tôt[1]?

1. « Klimme muthig den Pfad, Bester, den Dornenpfad
« Durch die Wolken hinauf, bis du den Strahlenkranz,
« Der nur weiseren Dichtern
« Funkelt, dir um die Schläfe schlingst.

La mélancolie était contagieuse dans cette Allemagne du XVIIIe siècle formée à l'école de Klopstock, et Hœlty ne resta pas sans imitateurs. Matthisson, Salis et Tiedge se rattachent plus ou moins directement à lui.

Matthisson, que Schiller a trop loué, est un peintre de paysage en poésie. Il s'attache de préférence aux moments caractéristiques du jour et de l'année, au crépuscule du matin et du soir, au déclin de l'automne; mais il oublie trop souvent que des images juxtaposées ne forment pas encore un tableau. Certaines de ses élégies ou de ses odes sont de fastidieuses énumérations, que ne relève pas suffisamment la grâce musicale du style. Cependant Matthisson a été considéré longtemps comme un grand poète; il a été comblé de témoignages d'estime par ses contemporains. Après avoir voyagé en Allemagne, en Suisse et en Italie, soit comme précepteur d'un gentilhomme livonien, soit comme lecteur de la princesse d'Anhalt-Dessau, il entra au service du roi Frédéric Ier de Wurtemberg, qui l'avait déjà anobli. Il se retira, dans sa vieillesse, à Wœrlitz, près de Dessau, où il mourut en 1831[1].

Jean-Gaudenz, seigneur de Salis-Seewis, n'a pas le style châtié

« Heisser liebe durch dich Enkel und Enkelin
« Gott und seine Natur, herzliche Brudertreu,
« Einfalt, Freiheit und Unschuld,
« Deutsche Tugend und Redlichkeit.

« Stilles Trittes, o Voss, wandelt indess dein Freund
« Durch Gefilde der Ruh, lauschet der Nachtigall
« Und der Stimme des leisen
« Mondbeschimmerten Wiesenborns;

« Singt den duftenden Hain, welchen das Morgenroth
« Ueberflimmert mit Gold, oder den Frühlingsstrauss,
« Der am Busen des Mädchens,
« Mildgeröthet vom Abend, bebt.

« Mir auch weinet, auch mir, Wonne! das Mädchen Dank,
« Küsst mein zärtliches Lied, drückt es an ihre Brust,
« Seufzt : Du redlicher Jüngling,
« Warum barg dich die Gruft so früh! »

Voss et Fréd.-L. de Stolberg, en publiant les poésies de Hœlty (Hambourg, 1783), crurent devoir les corriger. Le texte primitif a été rétabli, d'après le manuscrit qui s'est retrouvé dans les papiers de Voss, par Halm, dans son **édition critique** (Leipzig, 1869; petite éd., corrigée, 1870).

1. Frédéric Matthisson était né en 1761, aux environs de Magdebourg. Ses écrits ont été publiés en huit volumes, à Zurich, 1825-1829. — Choix dans : *Lyriker und Epiker der klassischen Periode*, par Mendheim (collection Kürschner). — L'article de Schiller a paru d'abord dans la *Gazette littéraire d'Iéna*, en 1794.

de Matthisson, mais il est plus sobre dans ses descriptions, il sait se borner au trait essentiel. Né à Malans, dans le pays des Grisons, en 1762, il entra comme officier dans les gardes suisses de Louis XVI; il servit plus tard sous le général Montesquiou en Savoie, et sous Masséna dans la campagne de Zurich. Après le rétablissement de la paix, il se retira dans ses domaines, où il mourut en 1834. Salis semble avoir été assez indifférent au succès de ses poésies; ce fut Matthisson qui se chargea de les recueillir. Son langage a une certaine grâce austère, comme le paysage qu'il aime à évoquer devant son esprit. Salis nous a rendu Hœlty, écrivait Voss en 1789. Chez tous les deux, en effet, une pensée triste se mêle au spectacle de la nature : pour l'un, c'est la proximité de la mort; c'est, pour l'autre, le souvenir des lieux qu'il a quittés. « Adieu, vallées de ma patrie, Alpes sacrées! » s'écrie Salis dans une de ses élégies, datée de Paris. « Mon chant vous bénit « de loin et voudrait vous apporter la paix. Sois heureux et « reste libre, ô pays de l'innocence et de la fidélité! Que les « mânes de tes libérateurs planent sur toi [1]! »

La mélancolie de Salis est plus touchante que celle de Matthisson, parce qu'elle procède du cœur et non de l'imagination; elle a aussi des dehors moins apprêtés. Tiedge se rapproche davantage de la manière large, ou plutôt diffuse, que Matthisson avait mise en vogue. Il eut une existence précaire, jusqu'au jour où il connut la baronne Élise Von der Recke, dont il publia les œuvres. Il demeura chez elle, à Berlin et ensuite à Dresde, et elle lui légua une partie de sa fortune. Tiedge a été, lui aussi, trop fêté par ses contemporains. « Il y a eu un temps, » dit Gœthe, « où l'on « ne chantait, où l'on ne déclamait que l'*Uranie*, où *Uranie* était sur « toutes les tables [2]. » *Uranie, poème lyrico-didactique en six chants, sur Dieu, l'immortalité et la liberté*, qu'on ne lit plus aujourd'hui, a eu huit éditions, avant de reparaître dans les œuvres complètes de l'auteur. C'est une suite de dissertations métaphysiques, où se détachent çà et là quelques beaux vers. Avant de publier ce

1. « Lebet nun wohl, ihr Thäler der Heimath! ihr heiligen Alpen!
« Fernher tönt mein Gesang Segen und Frieden euch zu.
« Heil dir und dauernde Freiheit, du Land der Einfalt und Treue!
« Deiner Befreier Geist ruh' auf dir, glückliches Volk! »

— *Gedichte von J. G. Salis, gesammelt von seinem Freunde Matthisson*, Zurich, 1793; 12ᵉ éd., 1869. — Choix (avec Gessner et Haller), par Ad. Frey (collection Kürschner).

2. Conversations d'Eckermann, 25 février 1824.

poème, Tiedge s'était fait connaître par des poésies lyriques, où il prenait tantôt Gleim, tantôt Matthisson pour guides. Même l'influence de Klopstock se retrouve dans ses élégies et dans ses odes. La nature, la religion, l'amitié, ces trois mots qui résument pour Klopstock l'inspiration poétique, se rencontrent souvent aussi sous la plume de Tiedge. Mais comme les accents du maître, répétés d'école en école, se sont affaiblis dans la bouche des derniers disciples[1] !

4. — SCHUBART.

L'école de Gœttingue n'a pas de limites bien précises; c'est même un de ses côtés intéressants que la variété des talents qu'elle réunit dans son sein ou qu'elle groupe autour d'elle. On peut y rattacher encore, d'un peu loin, un poète qui se forma sur Klopstock, mais qui se fit une originalité par un certain genre d'éloquence populaire, passionnée et frondeuse : c'est Schubart. Né à Obersontheim, en Souabe, en 1739, d'abord maître d'école comme son père, puis organiste à Ludwigsburg, Schubart avait un égal talent pour la parole, pour la poésie et pour la musique; mais il n'était en tout qu'un brillant improvisateur; tout travail suivi lui répugnait. La liberté avec laquelle il exprimait ses opinions hétérodoxes lui aliéna le clergé; son humeur indépendante déplaisait aux grands; et il faut ajouter que, par son insouciance et sa dissipation, il donnait contre lui des armes à ses ennemis. Il perdit sa charge, et fut même banni des États de Wurtemberg. Il vécut successivement à Heilbronn, à Heidelberg, à Manheim, à Wurzbourg, partout accueilli, même traité avec distinction, puis abandonné ou persécuté. A Augsbourg, il fonda un journal, *la Chronique allemande*, qui fut aussitôt populaire, et ses *concerts de lecture* attirèrent un nombreux auditoire; ce fut *la Messiade* qui lui valut ses plus beaux succès. Mais le duc Charles-Eugène de Wurtemberg, qui ne pouvait lui pardonner la fran-

1. Christophe-Auguste Tiedge, né à Gardelegen, dans la Vieille-Marche de Prusse, en 1752, mourut à Dresde, en 1841.

Éditions. — *Uranie* parut d'abord en 1801. — Première édition complète des œuvres, 8 vol., Halle, 1823-1829; 4ᵉ éd., 10 vol., Leipzig, 1841. — Vie et œuvres posthumes, par Falkenstein, 4 vol., Leipzig, 1841. — Choix dans : *Lyriker und Epiker der klassischen Periode*, par Mendheim (collection Kürschner). — **A consulter** : R. Kern, *Beiträge zu einer Charakteristik des Dichters Tiedge*, Berlin, 1896.

chise de sa parole, et dont le gouvernement et la vie privée donnaient prise à la critique, l'attira dans un village près de la frontière, et le fit enfermer à Hohenasperg, où il resta dix ans. L'opinion publique se souleva contre cet acte tyrannique. La liberté fut rendue au pauvre poète, dont les forces étaient brisées et le courage abattu. Pour lui fermer la bouche, on lui confia la direction du théâtre de la cour; on l'autorisa même à reprendre son journal, dont le revenu était attribué en partie à la caisse du souverain. Schubart ne jouit que quatre ans de sa nouvelle faveur, et mourut le 10 novembre 1791. Le premier recueil de ses poésies est daté de sa prison [1]. Ce qui frappe le plus chez lui, c'est le mouvement oratoire. Lorsqu'il veut être simple, comme dans ses chansons, il n'est que trivial et plat. Mais, dans l'ode, dans l'hymne, dans l'élégie, où il peut se donner carrière, il touche au sublime, quand il ne déborde pas dans l'emphase. On a dit de lui qu'il était né tribun. Aussi il n'appartient qu'à demi à cette paisible école de Gœttingue, éprise de vague patriotisme et d'idéal antique, et il tient déjà de l'âge suivant, plus hardi dans ses théories et plus exigeant dans ses revendications.

1. *Christian Friedrich Daniel Schubarts Gedichte aus dem Kerker*, Zurich, 1785. — *Gesammelte Schriften*, 8 vol., Stuttgart, 1839-1840. — Choix (avec le Peintre Müller) dans : *Stürmer und Dränger*, III, par A. Sauer (collection Kürschner). — A consulter : D. Fr. Strauss, *Schubart's Leben in seinen Briefen* (*Gesammelte Schriften*, VIII-IX, Bonn, 1878); — E. Nægele, *Aus Schubart's Leben und Wirken*, Stuttgart, 1888.

DEUXIÈME SECTION

HERDER, GŒTHE ET SCHILLER

CHAPITRE PREMIER

« STURM-UND-DRANG »

Période révolutionnaire de la littérature allemande. Les *génies originaux*; ardeur des convictions; incertitude des principes. — 1. La poésie et le théâtre. Klinger; ses drames désordonnés; ses romans; ses *Réflexions et Pensées*. Lenz et Wagner. Le Peintre Müller; ses idylles; son *Faust*; sa *Niobé*. — 2. La philosophie. Influence de Rousseau. Hamann. Frédéric-Henri Jacobi. — 3. La pédagogie. Application des idées de l'*Émile*. Basedow. Pestalozzi. — 4. Point de vue nouveau. Goût de la poésie primitive; étude historique des littératures; esprit cosmopolite.

On a dit et répété que la littérature allemande a commencé par la critique, tandis que la plupart des littératures finissent par là, et la remarque est juste, si l'on date la littérature allemande des réformes de Lessing. Il ne faut pas oublier cependant que Klopstock avait précédé, et, si l'influence de Lessing a été plus durable, celle de Klopstock a été plus puissante sur les contemporains. C'est lui, en réalité, qui domine tout le premier âge classique, et qui a donné l'éveil au génie poétique de l'Allemagne.

Ce qui frappe surtout, lorsque l'on considère ces premières années fécondes du milieu du siècle, c'est l'effort qui s'y déploie. Ailleurs, la poésie naît, pour ainsi dire, d'elle-même, quand son heure est venue; elle marque un degré précis du développement d'une nation; elle est comme une fleur dont rien ne peut avancer ni retarder la saison, et qui ne s'ouvre que sous certaines

influences du ciel. Corneille, Shakespeare, Eschyle, ont-ils jamais pensé à fonder une littérature? Ils ont écrit sous l'inspiration de leur génie, et il s'est trouvé après eux qu'ils avaient ouvert une voie et qu'ils marquaient un point de départ. Une poésie nationale semble être une chose spontanée, indépendante de la volonté humaine, dont il est impossible de provoquer ou de hâter l'avénement. C'est le Dieu qui descend, comme dit Schiller, mais nulle conjuration, si puissante qu'elle soit, ne peut le forcer à descendre [1].

Jusqu'à Klopstock et Lessing, l'Allemagne n'a été réellement inventive que dans la théologie; elle s'est préparée ainsi au rôle prépondérant qu'elle jouera dans le mouvement philosophique du XVIII[e] et du XIX[e] siècle. En littérature, si l'on excepte la vieille épopée nationale et la poésie sentencieuse et satirique du moyen âge, elle a marché d'imitation en imitation. Parfois elle s'est imaginé avoir assez approché de ses modèles pour pouvoir prétendre à une demi-originalité, et cette demi-originalité a semblé lui suffire. Et voici que tout d'un coup elle se sent à l'étroit dans les liens qu'elle s'est forgés elle-même, et elle s'agite fiévreusement pour conquérir son indépendance. C'est alors l'époque qu'on a appelée du nom intraduisible de *Sturm-und-Drang* [2].

Ce qui caractérise les écrivains de l'école nouvelle, c'est une confiance illimitée en leurs propres forces, un haut sentiment de leur personnalité. Ils s'appellent eux-mêmes les *génies originaux*. L'originalité est considérée désormais comme la marque unique et certaine de la vraie poésie. On ne rejette pas seulement les modèles décidément antipathiques à l'esprit allemand, et que Lessing avait déjà proscrits; l'imitation est regardée en elle-même comme une preuve d'impuissance. On va plus loin : comme on ne veut plus de modèles, pourquoi ne se passerait-on pas des règles qui ont été formulées d'après les modèles? Il ne

1. *Das Glück*, dans les poésies de Schiller.

2. Les deux mots désignent un mouvement violent, un assaut tumultueux; ils sont empruntés au titre d'un drame de Klinger, qui fut représenté à Francfort-sur-le-Mein le 2 juillet 1777. Léopold Wagner disait, à propos de cette représentation : « La pièce est faite pour ceux qui ont senti dans leur âme ce que c'est que *Sturm* « *und Drang*; mais ceux dont les nerfs sont flasques et mous, et qui regardent ces « trois mots avec un air ébahi, ceux-là n'ont rien à voir ici. » (*Lettres sur la troupe de Seyler*.) Le titre primitif, assez caractéristique, de la pièce, était *Der Wirrwarr*, c'est-à-dire *l'Imbroglio*. — Gœthe, faisant un rapprochement ingénieux entre la vie de Klinger et le caractère de l'époque, dit qu'il fut obligé de prendre sa place d'assaut : *er musste sich durchstürmen, durchdrängen* (*Poésie et Vérité*, livre XIV).

reste plus dès lors que la nature. « Elle seule, » dit Werther dans le roman de Gœthe, « elle seule forme le grand artiste. Il y a « beaucoup à dire en faveur des règles, à peu près ce qu'on dit « à la louange de la société civile. Un homme qui se forme d'après « les règles ne produira jamais rien d'absurde ni de mauvais, « de même que celui qui s'est modelé sur les lois et les bien-« séances ne sera jamais un voisin insupportable ni un insigne « scélérat. Mais, en revanche, toute règle étouffera, quoi qu'on en « dise, le vrai sentiment de la nature et son expression fidèle. »

Il faut que l'artiste se mette en face de la nature, qu'il en reçoive l'impression directe, et qu'il traduise cette impression avec une entière naïveté. Tout intermédiaire est un obstacle et un voile. Un seul interprète, un seul guide est respecté : Shakespeare. On voyait en Shakespeare une source de poésie primitive, qui s'épanchait au hasard, couvrant les vaines barrières d'une scolastique démodée. Conçu de la sorte, Shakespeare était encore la nature. « Nature! nature! » s'écriait Gœthe, en 1771, dans un discours enthousiaste où il célébrait la mémoire du grand poète, « tout est nature dans les héros de Shakespeare; il a créé des « hommes, comme Prométhée, mais de stature colossale. »

Le génie interprétant librement la nature, tel fut donc le programme des jeunes poètes qui débutèrent bruyamment dans la littérature vers 1770. Mais, des deux termes de ce programme, aucun ne répondait à un ensemble de conceptions bien nettes. Lavater donne du génie une définition abstruse, d'où il paraît ressortir que c'est une chose surnaturelle, qui n'est liée à aucune condition terrestre; son caractère est celui « d'une « apparition »; ses effets sont immédiats et inexplicables [1]. Quant à la nature, ce mot embrassait évidemment le monde intérieur et extérieur. On était donc disposé à croire que le poète devait connaître la société au milieu de laquelle il vivait, le passé et le présent de l'humanité, et avant tout le jeu des passions et des intérêts. Mais on ajoutait aussitôt que le génie, instinct prophétique et divinatoire, tenait lieu d'observation et d'étude. Dieu, qui avait créé le poète comme un être d'exception, et qui l'avait armé de toutes pièces pour la conquête du monde idéal, ne pouvait admettre aucune collaboration dans son œuvre; la science humaine n'avait rien à ajouter à l'inspiration, don du ciel. En

1. Cinquante-sixième fragment physiognomonique.

un mot, on avait concience d'un but élevé; on y tendait avec ardeur; mais on ignorait absolument le terrain sur lequel on marchait; et si quelques écrivains, ceux qui avaient vraiment du génie, s'élevèrent en s'éclairant eux-mêmes, les autres restèrent noyés dans le vague de leurs théories.

1. — LA POÉSIE ET LE THÉÂTRE. — KLINGER. — LENZ. — WAGNER. LE PEINTRE MÜLLER.

Il faut faire deux parts dans la littérature de cette époque. *Gœtz de Berlichingen*, *Werther*, les premières scènes de *Faust*, les premiers drames de Schiller, marquent les débuts de deux carrières qu'il faut considérer dans l'ensemble. Gœthe et Schiller sortirent de la tourmente où ils furent entraînés un instant, et même dans leur fougueuse jeunesse ils sont grands encore. D'autres écrivains ne changèrent jamais, ou changèrent peu, vraies victimes de la révolution qu'ils aidèrent à accomplir : ce sont d'abord Klinger, Lenz et Wagner, qui font partie de l'entourage du jeune Gœthe, ensuite Frédéric Müller, qui, par le caractère de sa poésie, se rattache au même groupe.

Klinger, tout partisan qu'il est de la liberté absolue du poète, n'est, au fond, dans ses drames, qu'un des imitateurs les moins heureux de Shakespeare. Quant à sa philosophie morale, et c'est peut-être par là qu'il est le plus intéressant, il la tient de Rousseau. « L'*Émile*, » dit Gœthe, « était pour lui le livre principal « et fondamental, et les pensées de Rousseau fructifiaient d'au« tant plus dans son esprit, qu'elles exerçaient une influence « générale sur le monde civilisé. Elles avaient plus de pouvoir « sur lui que sur d'autres, car il était, lui aussi, l'enfant de la « nature; lui aussi était parti de très bas. Ce que d'autres avaient « d'abord à rejeter ne lui avait jamais appartenu; les liens dont « ils devaient se débarrasser ne l'avaient jamais enchaîné. On « pouvait donc le considérer comme l'un des plus purs disciples « de cet évangile de la nature. Eu égard à ses sérieux efforts, il « pouvait s'écrier à bon droit : « Tout est bien, sortant des mains « de la nature. » Mais une fâcheuse expérience le forçait aussi à « reconnaître que « tout dégénère entre les mains de l'homme ». « Il n'eut pas à lutter avec lui-même, mais avec le monde tradi« tionnel qui l'environnait, et auquel le citoyen de Genève s'était

« efforcé de nous arracher. Qu'arriva-t-il? Dans la situation où se « trouvait le jeune Klinger, une telle lutte était souvent pénible « et dure. Violemment refoulé en lui-même, il fut absolument « hors d'état de s'élever à une culture tranquille et sereine. Il « dut prendre sa place d'assaut : de là une veine d'amertume « qui se glissa dans sa nature, qu'il entretint et qu'il nourrit « parfois dans la suite, mais qu'il sut le plus souvent combattre « et surmonter [1]. »

Né à Francfort-sur-le-Mein en 1752, de parents très pauvres, Frédéric-Maximilien Klinger eut encore le malheur de perdre son père de bonne heure. Il fit ses études avec l'aide de quelques personnes que sa précoce intelligence avait intéressées à lui. Puis il parcourut l'Allemagne avec une troupe de comédiens, et écrivit rapidement un grand nombre d'ouvrages dramatiques, « explosion « de son dépit juvénile », dit-il plus tard. *Les Jumeaux* commencèrent sa réputation, en 1774. Cette pièce fut préférée, grâce à quelques scènes éloquentes, au *Jules de Tarente* de Leisewitz, dans le concours qui avait été ouvert par le directeur Schrœder. Le sujet était le même, sous des noms différents; c'était celui de deux frères ennemis. *Sturm und Drang*, publié trois ans plus tard, serait certainement oublié aujourd'hui, si le titre n'avait acquis une importance historique. On y voyait deux familles rivales de l'Écosse se réconcilier dans le Nouveau Monde et combattre pour la liberté des États-Unis. Il serait inutile d'entrer dans le détail des drames et des comédies de Klinger. Ce sont des créations hâtives d'une imagination surexcitée. On y trouve, exprimé sous toutes les formes, le contraste entre les pures inspirations de la nature et les influences délétères de la société; c'est comme un commentaire de l'*Émile*. Les personnages sont faits pour la vertu et le bonheur, mais voués à l'infortune et au crime par des complications fatales. Leur langage n'est, d'un bout à l'autre, qu'une prétentieuse déclamation. Caractères, sentiments, style, tout est artificiel, et, dans ce poète qui n'invoquait que la nature, c'est le naturel qui manque le plus.

Cependant il est aisé de reconnaître chez Klinger un fonds d'idées sérieuses et solides, qui n'était que voilé momentanément. Il paraissait comprendre lui-même que les excès qu'il encourageait ne pouvaient être que passagers. « On a beaucoup blâmé, »

1. *Poésie et Vérité*, livre XIV.

dit-il dans une préface qui date de 1785, « les productions sau-
« vages qui ont envahi la littérature et surtout le théâtre. Mais il « est certain que nous avons dû passer, nous autres Allemands, « par ces caricatures, avant de pouvoir dire : Ceci, et non autre « chose, est conforme à notre manière. *Rien ne mûrit sans fermen-* « *tation*. Les règles étroites et les tirades glacées du théâtre « français sont insuffisantes pour notre nature plus forte et plus « rude. D'un autre côté, nous n'avons pas l'humeur assez capri- « cieuse pour nous accommoder des bonds fantastiques du génie « anglais. Si nous nous sommes tant démenés jusqu'ici, c'est « uniquement pour savoir quelle est au juste la forme qui nous « convient. » Il y avait une certaine perspicacité dans ces paroles; mais c'était en même temps un aveu d'impuissance. Cette forme définitive que Klinger semblait prévoir, ce furent Gœthe et Schiller qui la trouvèrent.

Klinger était devenu, en 1780, lecteur du grand-duc Paul de Russie, qu'il accompagna dans un long voyage en Europe. Il fit une fortune rapide à la cour de Saint-Pétersbourg, et fut nommé successivement major général dans l'armée, directeur de l'Institut des cadets, curateur de l'université de Dorpat[1]. Il faut dire, à son éloge, qu'il ne perdit rien, dans sa situation nouvelle, de l'indépendance de son esprit et de son caractère. Il écrivit encore, pour les théâtres de l'Allemagne, quelques pièces, aussi mal composées que les premières, mais moins extravagantes dans les sentiments et dans le style. Il se tourna de plus en plus vers le roman et la dissertation morale, où il se trouvait plus à l'aise. Klinger n'était point artiste; la poésie dramatique, où toutes les parties concourent à l'effet général, était, de tous les genres, celui qui lui convenait le moins. Dans ses romans, on reconnaît partout le disciple de Rousseau. L'idée fondamentale, plus ou moins nettement énoncée, est toujours le contraste entre l'idéal et le réel, entre la nature et la société, entre la libre volonté de l'homme et l'injuste rigueur du destin. Ce qui manque, c'est un principe supérieur, conciliant les termes opposés. *La vie de Faust, ses actions et sa descente en enfer*, n'est en rien comparable au poème de Gœthe; le sujet est transporté sur le terrain de l'histoire, et la conclusion est, que les malheurs de l'humanité ont

1. La mort de son fils, blessé à la bataille de Borodino, attrista sa vieillesse. Il se démit de toutes ses fonctions en 1820, et vécut dans la retraite à Dorpat jusqu'en 1831.

leur source dans une fausse civilisation. L'*Histoire de Giafar le Barmécide* et l'*Histoire de Rafaël de Aquillas* montrent deux victimes de l'oppression politique et religieuse. Enfin l'*Histoire d'un Allemand de nos jours* retrace la destinée d'un jeune prince qui veut réformer ses États d'après les principes du XVIIIe siècle, et qui voit ses intentions méconnues. Les *Réflexions et Pensées sur divers sujets du monde et de la littérature* resteront peut-être le vrai titre de gloire de Klinger; c'est, de tous ses livres, celui qui se relit encore avec le plus de profit[1].

Klinger à la cour de Russie, c'est La Bruyère dans la maison du Grand Condé, avec cette différence que le spectacle auquel Klinger assista pendant un demi-siècle était encore plus décourageant pour un philosophe que celui de la société aristocratique de Versailles. Il fallait toute l'élévation naturelle de son esprit, et ce fonds de jeunesse et d'enthousiasme qui lui était resté, pour ne pas tracer de l'humanité un portrait plus noir que celui qu'il nous en a laissé. Tout en observant les autres, il s'observait lui-même, et les *Réflexions et Pensées* sont surtout intéressantes à titre de confession. « L'homme intérieur ne vieillit pas », dit-il, « tant que l'intelligence et le cœur restent unis. » Et ailleurs : « J'ai lu tout ce que les Grecs, les Romains, les Italiens, les « Anglais, les Français et les Allemands ont pensé et imaginé. « J'ai observé toutes les actions des hommes, grandes et petites, « sottes et raisonnables, autant que ma situation et la portée « de mon regard me l'ont permis. Ce que je suis, je le suis « devenu par moi-même; je me suis appliqué à former mon « esprit et mon caractère, selon mes forces et mes disposi- « tions naturelles; et comme je me suis employé à cette tâche « sérieusement et honnêtement, ce qu'on appelle la fortune « m'est venu de soi-même. Je me suis observé avec plus d'atten- « tion, je me suis traité avec moins de ménagement, que je « n'ai traité et observé les autres. Par ma naissance et mon « éducation, j'ai connu les classes inférieures et moyennes; par « ma situation, les hautes classes et même les plus hautes. Je « n'ai jamais joué un rôle ; je n'ai jamais senti en moi le moindre

1. *Fausts Leben, Thaten und Höllenfarth*, Saint-Pétersbourg, 1791. — *Geschichte Giafars des Barmeciden*, Saint-Pétersbourg, 1792. — *Geschichte Raphaels de Aquillas*, Saint-Pétersbourg, 1793. — *Geschichte eines Teutschen der neusten Zeit*, Leipzig, 1798. — *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Litteratur*, 3 parties, Cologne, 1803; Saint-Pétersbourg, 1805.

« penchant à le faire ; j'ai toujours présenté au monde mon vrai « caractère, ma manière d'être inaltérable, avec une telle assu- « rance, qu'il ne me paraît plus possible aujourd'hui que je « sois jamais autre ni que j'agisse autrement. » Un homme qui pouvait dire cela de lui-même était né moraliste ; et s'il avait trouvé sa voie plus tôt, peut-être l'Allemagne aurait-elle eu en lui un émule de Shaftesbury ou de La Rochefoucauld [1].

« Lenz et Klinger, » dit Gœthe, « étaient à peu près du même « âge, et ils rivalisèrent d'ardeur dans leur jeunesse ; mais Lenz « passa comme un météore sur l'horizon de la littérature, et dis- « parut soudain sans laisser de trace [2]. » Reinhold Lenz, originaire de la Livonie, et qui accompagna en 1770 deux gentilshommes russes à Strasbourg, où il connut Gœthe et Herder, n'était en effet qu'une intelligence mal équilibrée, dévorée d'ambitions fiévreuses, qui le conduisirent à la folie. Après avoir longtemps erré en Alsace, en Suisse, en Allemagne, il fut ramené dans sa patrie par son frère. Il mourut à Moscou, en 1792, déjà presque oublié. Cependant il avait été considéré, à ses débuts, comme un grand poète, et lui-même se donnait pour tel. Dans une satire intitulée *Pandæmonium germanicum*, il se représente escaladant le Parnasse. Arrivé au sommet, il s'écrie : « Être seul, quel tourment ! Je vois « bien des traces de pas, mais tous tournés vers le bas de la mon- « tagne. » Apercevant Gœthe, établi en face de lui sur un rocher, il lui dit : « Frère, soyons unis ! » Bien des gens pensaient alors qu'ils s'étaient partagé le domaine du théâtre, Gœthe prenant le drame sérieux, et Lenz la comédie. Mais Lenz ne comprenait, en fait de comique, que le baroque, et tout son génie consistait, selon l'expression de Gœthe, à s'affubler de la jaquette des clowns. Ses comédies ont quelques scènes tracées de verve, mais l'extravagance domine. Ses romans sont de fades développements de *Werther*. Sa poétique était l'irrégularité érigée en principe, la licence calculée, c'est-à-dire le pire des pédantismes [3].

1. **Éditions et ouvrages biographiques.** — Une édition complète des œuvres de Klinger est encore à faire ; l'édition qui s'intitule *Sämmtliche Werke* (12 vol., Stuttgart et Tubingue, 1842) ne contient même pas *Sturm und Drang*. — Choix dans *Stürmer und Dränger*, de Sauer, I (collection Kürschner). — Le petit-neveu de Klinger, Max Rieger, a publié sur lui deux volumes de biographie : I, *Klinger in der Sturm- und Drangperiode*, Darmstadt, 1880 ; II, *Klinger in seiner Reife*, Darmstadt, 1896. — **A consulter** : Erich Schmidt, *Lenz und Klinger*, Berlin, 1878.

2. *Poésie et Vérité*, livre XIV.

3. **Éditions.** — *Gesammelte Schriften*, par Tieck, 3 vol., Berlin, 1828. — *Dramatischer Nachlass*, par K. Weinhold, Francfort, 1884. — *Gedichte*, par le même,

« C'est ici le lieu, » dit encore Gœthe, « de mentionner en passant un bon compagnon, qui, sans être particulièrement doué, « méritait pourtant d'être compté. Il s'agit de Wagner, membre « de notre cercle à Strasbourg, puis à Francfort. Il ne manquait « pas d'esprit, de talent et d'instruction; il montrait du zèle, et « était le bienvenu. Il m'était fort attaché; et comme je ne faisais « point mystère de mes projets, je lui confiai, ainsi qu'à d'autres, « mon plan de *Faust* et surtout la catastrophe de Marguerite. Il « s'empara du sujet, et en profita pour une tragédie, *l'Infanti*-« *cide*[1]. » Gœthe ajoute qu'il ne garda point rancune à Wagner de son larcin. Le fait est que *l'Infanticide* ne saurait jeter la moindre ombre sur *Faust*. La pièce fut interdite, et c'est en vain que le frère de Lessing la remania pour en rendre la représentation « possible devant les honnêtes gens ». Le cynisme et le mauvais goût vont de pair dans tout le théâtre de Wagner[2].

Ce n'est ni Wagner ni Lenz que nous voudrions rapprocher de Klinger, mais ce poète qu'on a appelé le Peintre Müller, qui ne fut en réalité ni un grand poète ni un grand peintre, mais qui avait en lui l'étoffe de l'un et de l'autre. Ce qui lui manqua, comme à Klinger, c'est un développement régulier. Né à Kreuznach en 1749, orphelin de bonne heure et pauvre, Frédéric Müller fut amené à dix-sept ans dans un atelier de peinture à Deux-Ponts; il obtint plus tard un emploi à l'Académie des beaux-arts de Manheim. Ses relations dans cette ville le portèrent vers la littérature. Il écrivit d'abord des idylles en prose, bibliques, grecques et allemandes. Les premières tiennent encore de Gessner, avec un sentiment plus profond et un coloris plus chaud. Mais les idylles allemandes entrent franchement dans la vie populaire; ce sont des peintures fidèles des mœurs du Palatinat, et l'on peut y voir déjà une forme anticipée du roman villageois moderne. En même temps, Müller chantait dans des ballades les légendes de son pays. L'une d'elles lui inspira même un long drame en cinq actes, *Golo et Geneviève*, qui ne fut publié qu'en 1811 par Tieck. C'est un tableau de la société féodale, qui

Berlin, 1891. — Choix (avec Wagner), par Sauer : *Stürmer und Dränger*, II. — **A consulter** : Froitzheim, *Lenz und Gœthe*, Stuttgart, 1891.

1. *Die Kindermörderinn*, Leipzig, 1776; réimpression, Heilbronn, 1883.

2. Henri-Léopold Wagner, né à Strasbourg en 1747, s'établit comme avocat à Francfort, où il mourut en 1779. Il arrangea le *Macbeth* de Shakespeare pour la scène de Manheim, et il traduisit du français l'*Essai sur l'art dramatique* de Mercier. — **A consulter** : Erich Schmidt, *H. L. Wagner, Gœthes Jugendgenosse*, 2e éd., Iéna, 1879.

a beaucoup d'analogie avec *Gœtz de Berlichingen*; Golo est une combinaison de Weislingen et de Werther; Mathilde ressemble à Adélaïde de Walldorf. Le plan est encore plus étendu que celui de Gœthe, et la multiplicité des incidents nuit à l'intérêt qui pourrait s'attacher aux personnages principaux.

Tous les poètes de ce temps s'essayent dans les sujets qui ont été traités définitivement par Gœthe; tous tâtonnent autour du grand maître. Frédéric Müller écrivit un *Faust*, comme Klinger. « Faust, » dit-il dans une dédicace, « a été dès mon enfance un de « mes héros favoris, car je le considérais dès lors comme un « homme exceptionnel, qui a toute la conscience de sa force. Le « frein que la destinée a mis à sa volonté le blesse, et il cherche « à se délivrer, pour marcher librement dans sa voie. Il a le cou- « rage de renverser devant lui tout ce qui obstrue ses pas; il a « même le cœur assez chaud pour se jeter dans les bras d'un « démon qui s'offre franchement à lui. Porter son vol le plus haut « possible, être tout ce que l'on sent pouvoir être, n'est-ce pas le « fond de notre nature? » Pourquoi faut-il, hélas! que cette sublime effervescence avorte misérablement? Ce que le Faust de Müller demande au démon, ce n'est pas de lui révéler le mystère de la création, c'est de l'aider à payer ses dettes. L'ouvrage est resté inachevé; les scènes principales parurent de 1776 à 1778; ce que Müller y ajouta plus tard, après la publication du poème de Gœthe, n'est qu'une paraphrase de l'ancienne légende : le sujet était trop grand pour lui.

Un autre de ses ouvrages dramatiques, *Niobé* (1778), ressemble à une ébauche du *Prométhée* de Gœthe. L'idée mère est l'absolu pouvoir du génie créateur. Niobé propose à l'adoration des hommes ses fils et ses filles, « race nouvelle et indomptable, en « qui l'humanité se sent régénérée ». — « Qu'un mur s'élève désor- « mais entre le ciel et la terre! Que les dieux, opulents et faibles, « s'usent dans leur dépit, et que l'humanité ne soit plus soumise « à leur caprice! Que la force et la noblesse, et le libre vouloir, et « des dons plus précieux que le larcin de Prométhée, soient « assurés aux fils de la terre! » La pièce est écrite, comme le fragment de Gœthe, en vers libres et rythmés; mais le style n'a pas la beauté plastique qui conviendrait au sujet.

Gœthe ayant procuré à Frédéric Müller, en 1778, les moyens de se rendre en Italie, il se fixa à Rome, où il mourut en 1825. La peinture, qui l'avait attiré dans sa jeunesse, redevint sa

principale occupation. Michel-Ange fut son modèle, mais il l'imita comme les poètes du temps imitaient Shakespeare. Comme peintre, Müller a été appelé le *démoniaque*. Gœthe lui écrivit (le 27 juin 1781), à l'occasion d'un tableau qu'il avait envoyé à Weimar : « Le feu de l'inspiration n'autorise pas plus le peintre « à divaguer qu'il ne permet au musicien de donner une note « fausse. Plus l'effet veut être puissant et prompt, plus l'instru- « ment doit être juste. Je ne puis considérer vos peintures et « vos dessins que comme des bégaiements d'enfant, et l'impres- « sion qu'on en reçoit est d'autant plus pénible, qu'on voit bien « que l'artiste est un homme fait, qui a beaucoup à dire, et dans « la bouche duquel un tel langage n'est plus de saison. » Gœthe aurait pu en dire autant des œuvres littéraires de Müller, et de toutes les productions de l'école dont lui-même faisait partie dans sa jeunesse : école pleine d'une ardeur généreuse, mais à laquelle manquait la première condition du grand art, la maturité du génie et la pleine possession de soi-même [1].

2. — LA PHILOSOPHIE. — HAMANN. — JACOBI.

Les poètes avaient cherché la nature dans Shakespeare; les philosophes et les moralistes la cherchèrent dans Rousseau; et comme en Allemagne tout poète est doublé d'un philosophe, le citoyen de Genève eut bientôt plus d'admirateurs et de disciples que Shakespeare lui-même. Il n'y a pas un grand écrivain allemand du XVIIIe siècle qui n'ait senti son influence. Schiller lui emprunta ses premières théories sociales, Herder ses premières

1. **Éditions**. — Les œuvres de Fr. Müller furent publiées, avec le concours de Tieck, en 3 vol. (Heidelberg, 1811; nouv. éd., 1825). — Œuvres choisies, 2 vol., Leipzig, 1868. — Choix par Sauer : *Stürmer und Dränger*, III. — Le texte primitif du *Faust*, qui avait été altéré, adouci par Tieck, a été rétabli par B. Seuffert (*Fausts Leben vom Maler Müller*, dans les *Deutsche Litteraturdenkmale des XVIII. Jahrhunderts*, Heilbronn, 1881). — **A consulter** : Seuffert, *Maler Müller*, Berlin, 1877.

Merck. — On doit ici au moins un souvenir à Jean-Henri Merck, né à Darmstadt en 1742, et mort dans la même ville en 1791, après une vie fort agitée, consacrée à la littérature, aux arts, aux sciences, et même à l'industrie; ami du jeune Gœthe, sur lequel il eut une certaine influence. Un choix de ses œuvres a été fait par Stahr, en un volume (Oldenbourg, 1840). Mais c'est surtout sa correspondance qui est intéressante; elle a été publiée en trois séries par K. Wagner (*Briefe an J. H. Merck*, Darmstadt, 1835; — *Briefe an und von Merck*, Darmstadt, 1838; — *Briefe aus dem Freundeskreise von Gœthe, Herder, Hœpfner und Merck*, Leipzig, 1847).

idées sur la religion. Le jeune Gœthe était pénétré de ses écrits; *Werther* et *Faust*, dit un critique allemand, ne se conçoivent pas sans Rousseau[1]. Même des esprits positifs comme Lessing et Kant furent sous le charme de ses tirades éloquentes. Lessing, annonçant le *Discours sur le rétablissement des sciences et des arts*, se sentait « pénétré de respect devant ces hautes considérations »; et un correspondant de Herder lui écrivait en 1766 : « L'esprit de « Kant est en Angleterre, où se trouvent Hume et Rousseau. » On serait autorisé à croire, d'après tant de témoignages divers, que l'influence de Rousseau a été encore plus considérable en Allemagne qu'en France.

Deux hommes représentent, chacun à sa manière, l'esprit philosophique du groupe des *génies originaux* : Hamann et Jacobi.

Jean-George Hamann, qu'on appelait le Mage du Nord, figure étrange, énigmatique, est né à Kœnigsberg, en 1730. Il fut successivement commis, greffier et précepteur, voyagea beaucoup, et lutta contre la misère. Il fut accueilli par la princesse Galitzin à Munster, par Jacobi à Pempelfort, et il mourut en 1788, au moment où, malade et désenchanté, il allait retourner dans son pays. Hamann parcourut toutes les sciences; l'histoire des langues et la théorie des arts l'arrêtèrent le plus longtemps, sans pourtant le fixer. Il eut surtout de l'influence par ses relations personnelles; il parlait mieux qu'il n'écrivait. Ses écrits sont fort courts, composés principalement des réflexions que ses lectures lui inspiraient, et obscurs lorsqu'on ne connaît pas l'occasion qui les faisait naître. Car Hamann se donnait rarement la peine d'achever une pensée; il n'indiquait que le terme final d'un raisonnement ou d'une association d'idées, en négligeant les intermédiaires. Souvent lui-même, en se relisant, ne se comprenait plus. « Je ne suis point fait, » dit-il, « pour les principes, les « vérités, les systèmes. » Ce qu'il faut chercher chez lui, ce sont « des miettes, des fragments, des fantaisies, des lubies », c'est-à-dire des germes d'idées, qui fructifiaient lorsqu'ils tombaient sur un terrain propice. Herder lui doit beaucoup; il fut initié par lui à la connaissance des langues orientales, et confirmé dans l'admiration de Rousseau. Hamann avait une tendance à ramener toutes les manifestations de l'âme à des dispositions innées, fonds primitif et inaltérable de notre nature : c'était là l'unité de sa

1. Hettner, ouvrage cité.

philosophie, en apparence si disparate, et c'est par là qu'il tenait de Rousseau. Il appelait la poésie « la langue mère de l'humanité » ; il pensait que Dieu s'était révélé dans le cœur de l'homme, avant de se manifester par la voix de ses prophètes, et que ces deux ordres de témoignages ne pouvaient jamais se contredire[1].

C'est par ces idées que Hamann se rencontrait avec Jacobi, quelque différents qu'ils fussent d'ailleurs par le caractère et par le talent. Frédéric-Henri Jacobi, frère cadet du poète lyrique George Jacobi, est né à Dusseldorf, en 1743. Destiné au commerce par son père, il fut envoyé en apprentissage à Genève. C'est là qu'il apprit à connaître la littérature française et particulièrement Rousseau. Son mariage avec Betty (ou Élisabeth) de Clermont, en lui assurant la jouissance d'une fortune considérable, lui permit de se livrer entièrement à ses goûts littéraires et philosophiques. Il reçut dans sa maison à Pempelfort, près de Dusseldorf, plusieurs des écrivains distingués de l'époque. Les troubles amenés par la Révolution française l'engagèrent à se retirer dans le Nord. Il vécut plusieurs années à Hambourg et à Eutin, et il fut appelé enfin, en 1805, comme président de la nouvelle Académie des sciences, à Munich, où il mourut en 1819. Frédéric-Henri Jacobi était bien un représentant de l'école nouvelle, en ce qu'il considérait le sentiment intime comme le seul critérium de la vérité et de la justice. Mais, d'un autre côté, par sa nature pleine de délicatesse et de réserve, il réagissait contre les excès de cette école. Le roman inachevé intitulé *les Papiers d'Allwill* est directement dirigé contre les *génies originaux*; on y a vu même une allusion maligne (si un tel mot peut se dire de Jacobi) à Gœthe, qu'il avait connu intimement dans sa jeunesse, et avec lequel, malgré des dissentiments passagers, il resta en correspondance toute sa vie. Ce roman, aussi bien que *Woldemar*, contient des pages excellentes, du style le plus fin et le plus pur, et pleines d'ingénieuses vérités ; mais l'intention didactique paraît trop, et le plan se dérobe sous la longueur des digressions[2].

1. Gildemeister a consacré à Hamann un vaste ouvrage biographique et critique en 6 vol. (Gotha, 1857-1873). — Un choix de ses œuvres et de sa correspondance a été publié par Moritz Petri, en quatre parties (Hanovre, 1870-1874).

2. **Éditions.** — *Eduard Allwills Papiere*, premiers fragments dans l'*Iris* et dans *le Mercure allemand*, 1775 et 1776 ; éd. remaniée, *Eduard Allwills Briefsammlung*, Kœnigsberg, 1792. — *Woldemar*, 1er vol., Flensburg et Leipzig, 1779 ; éd. compl. 2 vol., Kœnigsberg, 1794. — *Werke*, 6 vol., Leipzig, 1812-1825. — *Werke* (*Woldemar, Allwill* et biographie, avec des extraits de la correspondance), 3 vol., Leipzig, 1854.

Un défaut de précision et de justesse, de mesure et d'harmonie, tel est le caractère général de l'école. En poésie, elle oublie qu'une forme est nécessairement une limite, et que sans forme il n'y a point d'art. En morale et en philosophie, elle s'affranchit de la contrainte des systèmes, mais c'est pour tomber dans le vague du sentiment pur. Il fallut que Kant arrivât pour corriger l'excès, pour soustraire l'art aussi bien que la morale au caprice individuel, et pour montrer que l'homme n'est point l'humanité.

3. — LA PÉDAGOGIE. — BASEDOW. — PESTALOZZI.

Ici surtout, Rousseau fut le maître et le modèle. Un personnage d'un roman de Klinger écrit sur la première page de l'*Émile* les paroles suivantes : « Que le jeune homme qui n'a point de guide « choisisse celui-ci. Il traversera sûrement, avec lui, le labyrinthe « de la vie; il trouvera chez lui des armes pour lutter contre le « destin et contre les hommes. Ce livre est écrit sous l'inspiration « de la plus haute vertu et de la vérité la plus pure; il contient « une nouvelle révélation de la nature, qui a dévoilé à son favori « ses plus saints mystères, à une époque où les hommes n'en « avaient plus le moindre soupçon[1]. »

Basedow, le fondateur de l'Institut philanthropique de Dessau, exagéra d'abord une idée juste de Rousseau, en voulant faire de l'instruction un jeu, et en ménageant le plus possible l'effort personnel de l'élève[2]. Pestalozzi ramena la question sur son véritable terrain, en donnant à l'éducation tout à la fois des bases philosophiques et une direction pratique. Né à Zurich en 1786, Jean-Henri Pestalozzi eut des relations, dans sa jeunesse, avec Bodmer et Lavater. Il abandonna la théologie et le droit, pour créer l'Institut agronomique et pédagogique du Neuhof, dans le canton d'Argovie. Il se ruina, et, pendant vingt années de misère, il élabora son système et publia ses premiers écrits. Il enseigna avec succès à Burgdorf et à Yverdun, rassemblant partout les enfants pauvres autour de lui, et il termina sa vie en 1827, au Neuhof, qui avait été repris par son petit-fils. Pestalozzi est le créateur de la méthode intuitive, qui, prenant la nature même pour guide, part de l'image

1. *Histoire d'un Allemand de nos jours.* — L'*Émile*, dit Klinger dans le même ouvrage, est le premier livre du siècle, le premier livre des temps nouveaux.
2. Voir Pinloche, *La Réforme de l'Éducation en Allemagne*, Paris, 1889.

pour arriver à l'idée, et appelle constamment les sens au secours de l'esprit. Il croyait, comme Basedow, qu'il y a une éducation pour le corps aussi bien que pour l'âme; mais il tendait avant tout à fortifier les facultés morales et, tout en respectant l'individualité de l'élève, à faire de lui un membre utile de la société. Pestalozzi est écrivain par l'art des comparaisons ingénieuses et par le naturel de ses peintures de mœurs [1].

4. — POINT DE VUE NOUVEAU.

Rien ne mûrit sans fermentation, avait dit Klinger. Aussi la confusion, qui est le caractère le plus saillant de l'âge appelé *Sturm-und-Drang*, le désarroi complet des opinions et des doctrines, l'ignorance volontaire des règles les plus élémentaires de l'art, ne doivent pas nous faire illusion sur le renouvellement littéraire et scientifique qui se préparait. C'était le chaos, mais des semences de vie germaient dans les profondeurs, et tout un ensemble de conceptions originales allait se dégager peu à peu, spontanément, et comme par une déduction logique.

On voulait être absolument *humain*, dit Gœthe [2]. Mais où trouver la pure humanité, et comment la séparer des éléments parasites que la civilisation y avait mêlés? On voulait être naturel; mais l'art était-il donc nécessairement une corruption de la nature, et ne pouvait-on pas concevoir un art qui fût précisément la nature dans son expression la plus forte et la plus immédiate? Cette forme pure de l'art, si elle avait jamais existé, ne pouvait se rencontrer qu'à l'origine des sociétés humaines. On se sentit donc porté vers les monuments vrais ou supposés des littératures primitives, la Bible, Homère, Ossian. Mais en quoi un Homère différait-il d'un Virgile, d'un Racine? La différence provenait-elle d'une inégalité de génie, ou d'un concours de circonstances plus ou moins favorables et indépendantes du poète? Toute époque,

1. **Éditions**. — L'édition la plus complète de ses œuvres est celle de Seyffarth; 18 vol., Brandebourg, 1869-1873. — Choix par Fr. Mann, 4 vol., Langensalza, 1879-1883. — Le principal ouvrage de Pestalozzi est un roman pédagogique, *Lienhard und Gertrud* (3 vol., Berlin, 1781-1785); éd. centenaire, 4 vol., Zurich, 1881-1884; éd. Reclam (*Universal-Bibliothek*, nos 434-437); **traduction française** par Darin, Paris, 1882. — **A consulter** : R. de Guimps, *Histoire de Pestalozzi, de sa pensée et de son œuvre*, Lausanne, 1874; et l'article de J. Guillaume dans le *Dictionnaire de Pédagogie* de F. Buisson, Paris, 1882.

2. *Poésie et Vérité*, livre XIII.

en un mot, pouvait-elle avoir un Homère? Pour répondre à ces questions, et pour se rendre un compte exact du rôle de la poésie dans la société, il fallait étudier les littératures anciennes et modernes, non plus au point de vue d'un goût raffiné ou perverti, mais comme un ensemble de documents où s'était révélé l'esprit de chaque siècle et de chaque race. L'étude historique des littératures et l'idée d'une littérature universelle étaient substituées désormais à la poétique classique, appliquant inconsidérément à toutes les œuvres un même type préconçu.

De même, en morale, en philosophie, en politique, on sentait le besoin de remonter à ce qui est primitif. Mais comme on ne pouvait y atteindre sans franchir tous les degrés intermédiaires, on fut amené à suivre d'âge en âge le développement naturel des langues, des croyances, des institutions; et ce mot de *nature*, qui n'avait eu d'abord qu'un sens individuel et vague, devint synonyme d'*humanité* : de l'humanité considérée dans son essence propre, éternelle et pure, dégagée de tout élément accidentel et passager. Dès lors, le plan d'une histoire philosophique de l'humanité était donné, et ce plan n'avait qu'à s'élargir par degrés pour embrasser les découvertes particulières de chaque science.

Le caractère de l'école nouvelle fut donc l'universalité, comme la nationalité avait été celui de l'école précédente; et ce fut Herder qui en formula le programme.

CHAPITRE II

LA PHILOSOPHIE DE KANT

1. La philosophie allemande avant Kant. Leibnitz et Wolff; la terminologie allemande de Wolff. — 2. Kant; son caractère; unité de sa vie et de sa doctrine. Ses premiers écrits; formation de son système. — 3. *Critique de la raison pure*; théorie de la connaissance. — 4. *Critique de la raison pratique*; la loi morale; l'impératif catégorique. — 5. *Critique du jugement*; l'idée du beau et du sublime. — 6. La langue de Kant; sa prétendue obscurité. Sincérité de son style. Son influence.

Avant d'arriver à Herder, il faut nous arrêter devant un homme qui fut un de ses maîtres, et qui, lui aussi, fut un révolutionnaire, quoiqu'il ait employé d'autres moyens que les *génies originaux*. Ceux-ci brusquaient tout et dépensaient la moitié de leur énergie en pure perte; Kant, avec un effort plus ménagé, remua plus profondément son siècle et encore le siècle suivant. Pendant cinquante ans, avec une obstination calme et réfléchie, il suivit une même pensée; il s'identifia complètement avec elle, si complètement, dit un de ses biographes [1], qu'il ne comprenait plus qu'elle ne fût pas la pensée de tout le monde, et il finit par l'imposer à l'Allemagne et à l'Europe civilisée.

1. — LA PHILOSOPHIE ALLEMANDE AVANT KANT. — LEIBNITZ ET WOLFF.

Pendant le XVII[e] siècle, l'Allemagne avait reçu sa philosophie, comme sa littérature, de la France; c'était le cartésianisme qui s'enseignait dans les universités allemandes. Avec Leibnitz, pour

1. Jachmann, *Immanuel Kant, geschildert in Briefen an einen Freund*, Kœnigsberg, 1804.

la première fois depuis la Renaissance, le mouvement philosophique avait commencé en Allemagne. Mais Leibnitz avait écrit surtout en français et en latin ; c'étaient les deux langues les plus universellement connues ; c'était comme un double lien entre les penseurs de tous les pays. Leibnitz, quoique les idées qu'il avait semées à profusion dans tous les domaines de la science fussent parfaitement enchaînées dans son esprit, n'avait pas pris la peine de les coordonner et de les réduire en système. La plupart de ses écrits sont fort courts ; ce sont parfois de simples fragments. Il aborde tantôt une question, tantôt une autre, mais ce sont toujours les questions les plus hautes. Dans ses *Essais de Théodicée* [1] (1710), dirigés contre Bayle, il cherche à concilier la liberté humaine et la prescience divine, la Providence et l'existence du mal, et il formule cette théorie de l'optimisme qui a prêté à rire à Voltaire, mais qui n'est que l'expression de la suprême sérénité avec laquelle il considérait le monde. Dans la *Monadologie* (1714), celui de ses ouvrages qui est resté le plus en accord avec la science moderne, il se sépare du dualisme de Descartes, qui avait fait deux parts de la création, l'une pour la pensée ou le monde des esprits, l'autre pour l'étendue ou le monde des corps. A la place de la substance pensante ou étendue, Leibnitz met la monade, ou la force primitive, simple et immatérielle, par conséquent indestructible, et qui, par ses diverses combinaisons, produit à la fois le monde des corps et le monde des esprits. Ici encore, c'est un besoin de conciliation, un besoin d'unité et d'harmonie qui guide Leibnitz [2].

1. Le mot de *Théodicée*, littéralement *Justice de Dieu*, a été créé par Leibnitz.

2. Leibnitz, né à Leipzig en 1646, mourut, comblé d'honneurs, à Hanovre en 1716. Les *Nouveaux Essais sur l'entendement*, où il défendait contre Locke la théorie des idées innées, ne parurent qu'après sa mort, en 1765. — **Éditions** : *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm von Leibnitz*, publiés par Gerhardt, 7 vol., Berlin, 1875-1890 ; — Choix des **œuvres françaises**, par P. Janet, 2 vol., Paris, 1866. — Leibnitz, tout en se servant de préférence du français et du latin, ne méconnaissait pas les qualités de sa langue maternelle. Dans un traité qui parut d'abord dans les *Beyträge* de Gottsched (1697), et où il reprenait certaines idées de Schottel (voir plus haut, p. 225), il disait que la langue allemande, comme langue populaire, n'était inférieure à aucune autre, mais que, comme langue de la conversation et de la discussion scientifique, elle était restée inculte et barbare, n'ayant jamais été maniée que par des courtisans qui parlaient plus volontiers les langues étrangères, ou par des érudits qui avaient plutôt l'habitude du latin. La prose allemande de Leibnitz a de la netteté et de la vigueur ; ses vers sont médiocres. — Les **œuvres allemandes** de Leibnitz ont été publiées par Guhrauer (2 vol., Berlin, 1838-1840). — Le même a donné une biographie de Leibnitz (2 vol., Breslau, 1842 ; suppléments, 1846). — **A consulter** : Kuno Fischer, *Geschichte der neuern Philosophie*, 2e vol.

Ce fut Christian Wolff qui se chargea de systématiser la philosophie de Leibnitz, tout en la ramenant un peu en arrière et en lui imprimant une légère déviation vers le cartésianisme. Il lui ôta ce qu'elle avait de spontané et presque de poétique; il lui coupa les ailes et l'emprisonna dans une formule. Il supprima la monade, qui était pour lui un être trop peu précis, et il revint à la substance étendue et à la substance pensante. Par certaines de ses idées sur la morale indépendante, sur la révélation et sur le miracle, il se rapprochait de Bayle. De ces éléments divers, où pourtant le leibnitzianisme dominait, il composa un système, « dont toutes les parties, » comme il le dit lui-même, « étaient « emboîtées l'une dans l'autre comme les membres du corps « humain[1] ». C'était la science des sciences, formée d'une ontologie, d'une psychologie, d'une cosmologie et d'une théologie rationnelles, qui s'enseigna désormais dans toutes les écoles allemandes. Ce qui acheva le triomphe de Wolff, ce fut la haine du parti orthodoxe, qui le fit bannir de sa chaire à l'université de Halle. Frédéric-Guillaume Ier, le roi sergent, à qui l'on avait persuadé que, si certains de ses grenadiers s'enfuyaient, ils trouvaient une excuse dans la philosophie de Wolff, lui intima, en 1723, l'ordre de quitter la ville dans les quarante-huit heures, *sous peine de la corde*. Frédéric II, qui avait étudié ses ouvrages avec Voltaire dans une traduction française, le rappela, l'année même de son avénement, en 1740[2]. Il enseigna jusqu'à sa mort, en 1754[3].

Wolff, sans être un esprit original, rendit des services à la littérature, et l'on peut ajouter, en se fondant sur le témoignage de Kant, à la philosophie même. Il eut d'abord le grand mérite d'écrire en allemand; il créa la langue philosophique de l'Allemagne; bien des expressions qu'on attribue à Kant remontent jusqu'à lui. Son style manque de mouvement, comme sa pensée, mais il est ferme et net. Quant à sa valeur comme métaphysicien, personne ne l'a mieux reconnue que Kant lui-même, qui mit fin à son autorité : « Dans la construction d'un futur système de

1. *Ausführliche Nachrichten von meinen Schriften*, 2e édit., Leipzig, 1733.

2. Frédéric II écrivit de sa main, au bas de la lettre qu'il fit remettre à Reinbeck, l'apostille suivante : « Ich bitte Ihn, sich um den Wolf Mühe zu geben. Ein « Mensch, der die Wahrheit suchet, und sie liebet, muss unter aller menschlichen « Gesellschaft werth gehalten werden, und glaube ich, dass Er eine Conquete im « Lande der Wahrheit gemacht hat, wenn Er den Wolf hieher persuadiret. »

3. Il était né à Breslau, en 1679.

« métaphysique, » dit-il, « il faudra suivre la méthode sévère de l'il-
« lustre Wolff, le plus grand de tous les philosophes dogmatiques.
« Wolff montra, le premier, par son exemple (et il créa par là
« cet esprit de profondeur qui n'est pas encore éteint en Alle-
« magne), comment on peut, par la constatation sévère des prin-
« cipes, par la claire détermination des idées générales, par la
« rigueur éprouvée des démonstrations, par la liaison étroite des
« prémisses et des conséquences, faire marcher la science dans
« une voie sûre. Plus que tout autre, il aurait été capable de
« fonder une vraie science métaphysique, si l'idée lui était venue
« de préparer d'abord le terrain par la critique de l'instrument,
« c'est-à-dire par la critique de la raison pure. S'il ne l'a pas
« fait, la faute en est au dogmatisme de son temps, et, sous ce
« rapport, les philosophes ses contemporains n'avaient rien à
« reprocher à leurs prédécesseurs [1]. »

Du moment que l'on s'était trompé sur la valeur de l'instrument, c'est-à-dire sur la portée de l'esprit humain, tous les résultats acquis étaient problématiques, et l'édifice de la science était à reconstruire. Il fallait donc, après avoir fait table rase, se remettre à observer; il fallait revenir à la nature. Kant se rencontrait, dans cette dernière conclusion de sa critique, avec les écrivains de la période *Sturm-und-Drang*.

2. — VIE ET CARACTÈRE DE KANT. — SES PREMIERS ÉCRITS.

La vie d'Emmanuel Kant s'écoula tout entière à Kœnigsberg Il y est né le 22 avril 1724. Il était fils d'un sellier et le quatrième de onze enfants. Son grand-père paternel était d'origine écossaise. Cette origine a-t-elle influé en quelque manière, comme on l'a cru, sur la nature de son génie? c'est peu probable. En tout cas, l'influence, si elle a existé, s'est fort atténuée à travers deux générations, et la philosophie de Kant est bien, par tous ses caractères, une philosophie allemande. Kant avait neuf ans quand il perdit son père. Sa mère l'éleva dans l'orthodoxie protestante, et c'est sans doute au souvenir de sa première éducation qu'il faut attribuer les instincts conservateurs qui l'ont toujours guidé au milieu des plus grandes hardiesses de sa cri-

1. Kant, *Critique de la raison pure*, préface de la 2e édition.

tique. Il étudia d'abord la théologie, puis les mathématiques et la philosophie. La première lecture qui le passionna fut celle de Newton, auquel se joignirent bientôt Rousseau et les moralistes anglais. Le scepticisme de Hume le détacha de la philosophie de l'École. Ses études terminées, la nécessité de vivre lui fit accepter des fonctions de précepteur dans plusieurs familles. En 1755, il se fit recevoir maître ès arts, et il se voua désormais à l'enseignement public. Il professa successivement sur toutes les matières qu'embrassait la faculté philosophique, les mathématiques, la physique, la logique, la morale, même l'art des fortifications et la pyrotechnie. Ce n'est qu'en 1770 qu'il fut nommé titulaire de la chaire qu'il occupa jusqu'en 1797. Il fut momentanément inquiété dans sa liberté sous le gouvernement dissolu et dévot de Frédéric-Guillaume II; il dut même promettre, dans une lettre personnelle adressée au roi, de ne plus s'occuper, ni dans sa chaire ni dans ses écrits, de questions religieuses, tant qu'il serait le sujet de Sa Majesté[1]. L'administration plus libérale de Frédéric-Guillaume III le releva de son engagement. Sur son talent de professeur, nous avons les renseignements de plusieurs de ses élèves, notamment de Herder. Autant il était sec en écrivant, autant il mettait de chaleur et de conviction dans sa parole. Réservant les déductions abstraites pour ses livres, qu'il destinait aux savants, il cherchait surtout, dans ses leçons, à stimuler la curiosité, à déterminer des vocations. Son *Avertissement au public sur l'organisation de ses leçons pendant le semestre d'hiver de 1765 à 1766* a une vraie valeur pédagogique. Il insiste d'abord sur la disproportion qui existe d'ordinaire entre les matières du haut enseignement et le degré de maturité des élèves; « et de là vient, » ajoute-t-il, « cette outre- « cuidance bavarde des jeunes penseurs, la plus aveugle des présomptions, et plus incurable que l'ignorance même. » Il faut se garder de leur laisser croire que la science soit jamais toute faite; il ne faut pas leur apprendre *la philosophie*, mais *à philosopher*; il faut les guider, et non les porter, si l'on veut les habituer à marcher seuls.

Kant n'a vécu que pour la philosophie, et l'on pourrait dire qu'il a vécu sa philosophie. Sans admettre comme vérité histo-

1. Voir la préface de la *Dispute des facultés* (*Der Streit der Facultäten*, 1798). — A consulter : E. Fromm, *I. Kant und die preussische Censur*, Hambourg et Leipzig, 1894.

rique la légende qui s'est formée sur lui, sans prendre à la lettre cette exactitude ponctuelle qui faisait dire à ses voisins qu'il était cinq heures et demie quand ils le voyaient sortir de chez lui et s'acheminer vers l'*Allée des Philosophes*, on est frappé de la parfaite symétrie d'une existence où, à intervalles prévus, le travail du jour s'ajoutait au travail de la veille et attendait le travail du lendemain. La vie de Kant offre l'exemple d'une conformité absolue entre la conduite et la doctrine. Il s'était fait des maximes sur tout, et il les suivait simplement, sans affectation. Il mourut le 12 février 1804, et sa dernière parole fut : *Es ist gut*, « c'est bien ». Cela voulait dire : « J'ai vécu comme j'ai voulu vivre [1]. »

Lentement, par une sorte d'éclosion régulière et de croissance continue, sa philosophie s'éleva dans son esprit. On la voit poindre dans ses premiers écrits, au temps où il se dégageait de l'influence de Leibnitz et de Wolff. Les *Pensées sur la véritable évaluation des forces vives*, qu'il publia en 1747 [2], et où il cherchait à concilier la philosophie naturelle de Leibnitz avec celle de Descartes, sont moins intéressantes par leur contenu que par la position indépendante qu'il commençait à prendre. « Je m'imagine, » dit-il dans la préface, « qu'il y a des moments où il n'est pas inutile d'avoir « confiance en ses propres forces. Cette confiance excite nos « efforts, et leur communique un élan qui est favorable à la « recherche de la vérité. Si l'on peut se persuader qu'un Leibnitz « lui-même n'est pas infaillible et qu'on est soi-même capable de « quelque chose, on met tout en œuvre pour prouver qu'on ne « s'est point fait illusion. On a beau se tromper mille fois, on rend « plus de services à la science que si l'on se bornait à tenir la « route battue. C'est là-dessus que je me fonde. Je me suis déjà « tracé la voie où je veux marcher; je prendrai ma course, et « rien ne m'empêchera de la poursuivre [3]. »

1. **Éditions des œuvres.** — Les œuvres complètes de Kant ont été publiées par Rosenkranz et Schubert (12 vol., Leipzig, 1838-1842), et, dans l'ordre chronologique, par Hartenstein (8 vol., Leipzig, 1867-1869). — **A consulter**, sur Kant et sa philosophie : Paulsen, *I. Kant, sein Leben und seine Lehre*, Stuttgart, 1898; — Kuno Fischer, *Geschichte der nueuern Philosophie*, 3e et 4e vol.; — Willm, *Histoire de la philosophie allemande depuis Kant jusqu'à Hegel*, Paris, 1846-1849; 1er et 2e vol. — Sur l'influence de Kant, voir l'*Histoire de la philosophie kantienne*, qui forme le 12e volume de l'édition de Rosenkranz et Schubert.

2. *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte und Beurtheilung der Beweise, deren sich Herr von Leibnitz und andere Mechaniker in dieser Streitsache bedient haben.*

3. « Ich habe mir die Bahn schon vorgezeichnet, die ich halten will; ich werde « meinen Lauf antreten, und nichts soll mich hindern ihn fortzusetzen.

Cette noble confiance en lui-même lui inspira, quelques années plus tard, un de ses ouvrages les mieux écrits, celui peut-être qui donne le mieux l'idée de ce qu'il pouvait être dans son enseignement. Il a pour titre : *Histoire universelle de la nature et Théorie générale du ciel, ou Essai sur la constitution et l'origine mécanique de l'univers d'après les principes de Newton* (1755)[1]. C'est un essai de mécanique céleste fondée sur la physique. Newton n'avait établi que la loi des mouvements célestes : quant à l'origine de ces mouvements, il l'attribuait simplement à un acte de la volonté divine. Kant pensa que la méthode qui avait servi à déterminer le système du monde devait aussi en expliquer la formation, les forces qui conservent ne pouvant être différentes de celles qui créent. Il admet, à l'origine, une matière homogène, animée d'un mouvement rotatoire, et se diversifiant par l'effet des germes d'activité qu'elle contient. Il montre le chaos s'organisant en nébuleuses, en soleils, en planètes, en satellites. Mais, en réalité, il ne fait que reculer le problème devant lequel Newton s'était arrêté, et qui est insoluble en lui-même. La vie n'est ni un effet ni une cause, c'est le fait permanent qu'il faut poser comme tel. Au reste, le livre est animé d'un beau souffle poétique; il nous révèle un Kant jeune, différent de celui de la *Critique de la raison pure*, et, dans certaines pages, il annonce, près d'un demi-siècle à l'avance, les théories de Laplace.

Les sciences de la nature avaient été l'objet principal des premiers travaux de Kant: ces sciences l'attiraient par la rigueur de leurs procédés d'observation et d'analyse, à une époque où la philosophie de l'École cessait de le satisfaire, sans que son propre système fut encore bien arrêté dans son esprit. Pendant les années suivantes, il se renferme de plus en plus dans le domaine philosophique proprement dit, et il se met en campagne contre la méthode géométrique, qui procède par déduction logique, en se passant du contrôle de l'expérience. Il explique, dans une de ces pages humoristiques qui parsèment ses écrits, qu'il y a deux manières de philosopher. L'une commence par le bas et remonte de degré en degré : c'est la plus sage, mais elle se heurte par moments à des *pourquoi*, auxquels elle ne pent pas répondre. Pour échapper à cet inconvénient, on a eu l'ingénieuse idée de

1. *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes, nach Newton'schen Grundsätzen abgehandelt.*

commencer par le haut, mais on s'est trouvé bientôt dans un autre embarras. D'abord, on ne savait trop à quel endroit précis marquer le point de départ; ensuite, après être descendu en ligne droite de déduction en déduction, on tombait finalement sur une conséquence que l'observation directe ne voulait pas admettre. On a donc fait dévier habilement la ligne des déductions, de manière à la faire aboutir à la conclusion prévue et posée d'avance, « comme un auteur de roman promène son héroïne « jusqu'au bout du monde, où, par le plus grand des hasards, « elle rencontre son adorateur ». Ces mots sont tirés d'un opuscule qui a pour titre : ***Rêves d'un visionnaire expliqués par des rêves de la métaphysique*** (1766) [1], et qui est dirigé d'abord contre Swedenborg et les partisans de la seconde vue, ensuite contre tous les visionnaires, même quand ils s'appellent des métaphysiciens. Kant cite cette parole d'Aristote : « Quand nous sommes « éveillés, nous vivons tous dans le même monde; mais quand « nous rêvons, chacun a son monde à lui; » et il ajoute qu'on pourrait retourner la seconde proposition et dire : « Quand plu- « sieurs hommes construisent le monde chacun à sa façon, il « est permis de supposer qu'ils rêvent. » Est-ce à dire que toute métaphysique soit vaine? Non, la métaphysique répond à un besoin de notre esprit, mais elle n'est féconde et légitime que dans la limite de nos moyens de connaître. « La métaphysique », dit Kant dans une des dernières pages de cet écrit, « la méta- « physique, au culte de laquelle je suis voué par ma destinée, « quoiqu'elle ne m'ait encore donné que peu de marques de sa « faveur, offre deux avantages. L'un est de répondre aux ques- « tions que soulève notre esprit, lorsqu'il cherche à découvrir, « au moyen de notre raison, les propriétés secrètes des choses; « mais ici le résultat trompe trop souvent notre attente. L'autre « avantage est plus approprié à la nature de l'intelligence « humaine; il consiste à nous assurer si le problème que nous « nous sommes posé n'est pas en dehors des limites de ce que « nous pouvons savoir, s'il est bien en rapport avec les idées « que nous donne l'expérience et sur lesquelles tous nos juge- « ments doivent se fonder. En ce sens, la métaphysique est la « *science des limites de la raison humaine*; et comme un petit « domaine a toujours beaucoup de limites, comme d'ailleurs

1. *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik.*

« il importe plus de connaître et de maintenir ce qu'on possède « que de courir aveuglément à des conquêtes nouvelles, cet « avantage de la métaphysique est à la fois le plus précieux et « celui qu'on apprend à estimer le plus tard[1]. »

Cette page contient tout le programme de la *Critique de la raison pure*. Après 1766, si l'on excepte la thèse latine qu'il soutint publiquement à l'occasion de sa nomination comme professeur titulaire[2], Kant ne publia plus, jusqu'en 1781, que quelques articles de peu d'importance. L'année 1781, où parut la *Critique*, marque une date dans l'histoire de la philosophie moderne et, par contre-coup, dans l'histoire de la littérature allemande.

3. — CRITIQUE DE LA RAISON PURE.

Le but de la *Critique*, comme on l'a déjà vu, n'est pas de discréditer la recherche métaphysique, mais de la ramener dans ses voies. La métaphysique, autrefois la reine des sciences, dit Kant dans sa préface, a perdu son prestige, parce qu'elle s'est cantonnée, comme dans une forteresse, dans un système d'affirmations gratuites, journellement contredites par l'expérience. Elle a fini par trouver en face d'elle d'abord le scepticisme, puis l'indifférence. « Cette indifférence, » continue-t-il, « qui se mani- « feste au moment de l'épanouissement de toutes les sciences, « et qui affecte précisément celle qu'on tiendrait le plus à acquérir « si on le pouvait, n'est-elle pas un phénomène qui mérite au « plus haut point notre attention? Elle n'est évidemment pas « l'effet de la légèreté, mais du jugement réfléchi d'un siècle qui « ne veut pas se laisser duper plus longtemps par une apparence « de savoir. Elle est pour notre raison une invitation pressante « à reprendre la tâche qu'elle trouve la plus difficile, celle de la « connaissance de soi-même; à instituer un tribunal qui lui garan- « tisse ses revendications légitimes et qui la condamne dans ses « prétentions arbitraires, non pas au nom d'une autorité quel-

1. « Insoferne ist die Metaphysik eine Wissenschaft von den Grenzen der « menschlichen Vernunft, und da ein kleines Land jederzeit viel Grenze hat, über- « haupt auch mehr daran liegt, seine Besitzungen wohl zu kennen und zu behaupten « als blindlings auf Eroberungen auszugehen, so ist dieser Nutzen der erwähnten « Wissenschaft der unbekannteste und zugleich der wichtigste, wie er denn auch « nur ziemlich spät und nach langer Erfahrung erreicht wird. »

2. *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*

« conque, mais d'après ses propres lois, éternelles et immuables.
« Ce tribunal n'est autre que la *Critique de la raison pure.* »

Kant appelle *raison pure* la raison en elle-même, comme faculté, avec son contenu propre, avant que l'expérience y ait fait entrer aucun élément étranger. Il distingue trois facultés, trois pouvoirs de l'âme. La première est la faculté de connaître, qui est d'abord sensibilité ou faculté de percevoir, ensuite intelligence ou faculté de juger, enfin raison ou faculté de grouper lès jugements d'après des idées universelles. La seconde est l'appétition, ou la faculté de vouloir; la troisième, le sentiment de plaisir et de déplaisir[1]. La première a pour domaine le vrai; la seconde, le bien; la troisième, le beau. A la première est consacrée la *Critique de la raison pure*, à la seconde la *Critique de la raison pratique*, à la troisième la *Critique du jugement*[2].

Que puis-je connaître? telle est la première question que le philosophe doit se poser. Toute connaissance commence par la sensation. Or, dans toute sensation, il faut distinguer deux éléments : la matière que les sens nous fournissent, et la forme, que l'intelligence ne tire pas du dehors, mais qu'elle trouve en elle-même, et qu'elle applique aux choses. Il y a dans notre esprit des intuitions pures[3], qui sont comme les formes primitives de notre intelligence. Parmi ces formes, antérieures à toute expérience, et sans lesquelles nulle expérience n'est possible, il en est deux que Kant décrit avec un soin particulier et avec une sagacité remarquable : ce sont les notions d'espace et de temps. Ces notions ne correspondent à aucun objet réel, ou, pour parler avec Kant, elles n'ont aucune réalité objective, et notre connaissance, fondée sur elles, n'en a pas davantage. Il n'y a, en dehors de nous, aucun objet perceptible que nous puissions appeler le temps, aucun que nous puissions appeler l'espace; ce ne sont que des manières de percevoir qui nous sont propres. C'est comme un double miroir qui nous reflète le monde; et ce qu'il nous présente, ce n'est pas le monde tel qu'il est, mais le rapport du

1. *Erkenntnissvermögen*; *Begehrungsvermögen*; *Gefühl der Lust und Unlust.*

2. *Kritik der reinen Vernunft*, 1781; *Kritik der praktischen Vernunft*, 1788; *Kritik der Urtheilskraft*, 1790.

Traductions françaises. — *Critique de la raison pure*, par Tissot (3e éd., 2 vol., Paris, 1861), et par Barni (2 vol., Paris, 1869). — *Critique de la raison pratique*, par Barni (Paris, 1848), et par Picavet (avec un avant-propos sur la philosophie de Kant en France de 1773 à 1814; Paris, 1888). — *Critique du jugement*, suivie des *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, par Barni (2 vol., Paris, 1846).

3. *Reine Anschauungen.*

monde à notre esprit sous les conditions du temps et de l'espace. En d'autres termes, notre savoir est fait d'apparences; il a une certitude plus ou moins grande, suivant que notre observation est plus ou moins parfaite ; mais il n'a de certitude que pour nous; il n'a rien d'absolu. Qu'il puisse y avoir, dans d'autres planètes, d'autres intelligences qui voient le monde autrement que nous et sous un angle plus favorable, cela est possible, ajoute Kant, et même probable. Mais, pour nous, notre domaine est le relatif, le phénomène ; et la réalité qui se cache derrière le phénomène sera pour nous un mystère, aussi longtemps que les conditions de notre intelligence ne seront pas changées.

C'est là le point fondamental de la philosophie de Kant, du moins de sa philosophie théorique; et c'est ce qu'il appelle l'*idéalisme transcendental*, c'est-à-dire s'élevant au-dessus de l'idéalisme ordinaire, qui nie simplement la réalité du monde extérieur, et supérieur en même temps au matérialisme, en ce que, tout en reconnaissant que toutes nos perceptions viennent des sens, il admet, dans notre connaissance, un élément supérieur à la sensation.

De même que la sensibilité, ou faculté de percevoir, est liée aux conditions de l'espace et du temps, de même la faculté de juger, ou l'intelligence, agit au moyen des *catégories* : ce sont les formes de nos jugements, formes innées aussi bien que les notions de temps et d'espace, et antérieures à toute connaissance. Kant en distingue douze, qu'il décrit minutieusement, et qu'il groupe trois par trois, dans un ordre qui semble dicté par un besoin de symétrie plutôt que par la simple logique. Puis il passe à la raison, qui est la faculté de grouper nos jugements, de les réduire en système, de les ramener à l'unité scientifique. La raison a, comme la sensibilité et l'intelligence, ses principes directeurs. Ce sont les idées proprement dites, l'idée de l'âme, l'idée de l'univers, l'idée de Dieu, sur lesquelles se fondent la psychologie, la cosmologie, la théologie rationnelles; idées qui s'imposent à notre esprit, mais dont la réalité objective est indémontrable. « Si nous prenons ces idées comme *constitutives*, « c'est-à-dire si nous croyons qu'elles peuvent étendre nos connais- « sances au delà du domaine de la recherche expérimentale, nous « nous laissons séduire par une vaine apparence, nous sommes « la dupe de notre imagination, et nous nous engageons dans un « tissu de propositions contradictoires. Si, au contraire, nous les

« admettons simplement comme *régulatrices*, c'est-à-dire comme « une condition d'ordre et d'unité dans les limites mêmes de « notre connaissance expérimentale, elles serviront à enrichir et « à rectifier cette connaissance, et elles s'ajouteront aux autres « principes directeurs de notre esprit. »

Dieu, l'âme, l'univers, trois entités logiques; trois catégories encore, quoique d'un ordre supérieur; trois formes sans contenu réel : voilà tout ce que la raison théorique peut nous donner. Henri Heine, dans son livre *De l'Allemagne*, suppose que le philosophe, après avoir prononcé cet arrêt, vit derrière lui son vieux domestique Lampe, qui pleurait. Lampe n'avait plus de Dieu! « Il faut que le pauvre Lampe ait un Dieu, dit Kant, sans « quoi il n'y aurait plus pour lui de bonheur au monde. » Et il écrivit la *Critique de la raison pratique*. La plaisanterie de Heine est vraie, si au nom de Lampe on substitue celui du philosophe lui-même. Kant avait besoin d'un Dieu : sa raison avait été impuissante à le lui démontrer, sa conscience le lui imposa.

4. — CRITIQUE DE LA RAISON PRATIQUE.

La raison pure est pratique, en tant qu'elle règle notre activité. La raison pratique, comme la raison théorique, tire ses principes d'elle-même, indépendamment de toute expérience. Elle légifère par l'intermédiaire de la conscience. La loi qu'elle édicte a une valeur universelle. Cette loi n'est pas déterminée par les idées du bien et du mal; ces idées sont, au contraire, déterminées par elle. Est bien ce que la loi morale commande; est mal ce qu'elle défend. Mais la loi elle-même procède directement de la conscience; elle n'est pas le fruit d'une déduction logique; elle n'a besoin de s'appuyer sur aucun raisonnement. Elle s'impose par elle-même; sa forme est celle d'un commandement absolu, d'un *impératif catégorique*. La loi morale est l'expression de la nature supérieure de l'homme; elle s'élève et se purifie dans chaque individu, à mesure que le sentiment de sa supériorité se développe en lui. La moralité est la conformité de nos actes à la loi morale, et, lorsqu'elle devient un état habituel, elle s'appelle la vertu.

Telles sont les idées fondamentales de la philosophie pratique de Kant. Il a essayé de réduire tout le contenu de la loi morale

en une formule unique, qui renfermerait ainsi la substance de tous nos devoirs. Il y revient à plusieurs reprises dans ses écrits, et, à part quelques variantes de peu d'importance, il l'exprime ainsi : « Agis toujours de telle sorte que tu puisses désirer que « le principe qui te guide devienne loi universelle. » C'est l'ancienne maxime : « Ne faites pas à autrui ce que vous ne voudriez « pas qu'on vous fît », avec cette différence que celle-ci ne considère que les rapports individuels de l'homme avec son semblable, tandis que la maxime de Kant met l'homme en présence de la société entière. Si le bien peut jamais être réalisé sur la terre, c'est par un effort combiné de tous les hommes, agissant sous l'empire d'une même loi, et avec la conscience de leur nature supérieure.

Ayant ainsi défini la loi morale et la notion du devoir, Kant élève sur cette base toute une métaphysique nouvelle, où la liberté, l'immortalité de l'âme, l'existence de Dieu retrouvent leur place, que la spéculation théorique avait laissée vide. Si la loi morale s'impose à l'homme, si elle est pour lui d'une obligation absolue, c'est qu'il est capable de l'accomplir; donc l'homme est libre. La liberté découle directement de la conscience; elle est *postulée* par la raison pratique. Kant appelle *postulat* une proposition théorique qui ne peut être démontrée comme telle, mais qui est indissolublement liée à une loi pratique ayant une valeur absolue. La liberté ne peut être démontrée théoriquement, mais elle participe de la certitude de la loi morale, qui, sans elle, ne pourrait se concevoir. Il en est de même de l'immortalité de l'âme et de l'existence de Dieu. La raison pratique nous porte invinciblement vers un idéal de perfection qui serait le souverain bien; or cet idéal n'est réalisable que par une continuité d'efforts, qui suppose une continuité d'existence personnelle; donc, ou la loi morale avec toutes ses conséquences est une chimère, ou l'âme est immortelle. D'un autre côté, si le souverain bien a pour première condition la vertu, il suppose également la félicité; il suppose même l'union intime et la dépendance réciproque de ces deux éléments. Il faut, par conséquent, à moins de renoncer à la recherche du souverain bien et de considérer la loi morale comme chimérique, admettre un ordre de choses supérieur, fondé sur l'harmonie de la félicité et de la vertu; il faut admettre, de plus, une cause intelligente du monde et de la loi morale, qui garantisse cette harmonie; donc Dieu existe.

Ainsi, la raison pratique affirme sans preuve ce que la raison théorique n'a pas su prouver. Mais pourquoi, se demande Kant à la fin de son livre, pourquoi ce dissentiment entre deux de nos facultés? La nature ne nous a-t-elle pas traités en marâtre, en frappant l'une d'elles d'impuissance? Supposons, ajoute-t-il, qu'elle nous ait servis à souhait, et qu'elle nous ait donné en partage ces lumières que nous voudrions bien posséder, et que quelques-uns croient posséder en effet: qu'en résulterait-il? Dieu et l'éternité, avec leur majesté redoutable, seraient sans cesse devant nos yeux. Nous éviterions sans doute de transgresser la loi, mais nos actions seraient dictées par la crainte, dénuées de toute moralité. « La conduite de l'homme dégénérerait en un « pur mécanisme, où, comme dans un jeu de marionnettes, tout « gesticulerait bien, mais où l'on chercherait en vain la vie sur les « figures. » Maintenant, au contraire, maintenant que le maître du monde nous laisse seulement entrevoir sa majesté, et que la loi morale, de son côté, sans nous faire aucune promesse certaine et sans nous menacer d'aucun châtiment, exige de nous un respect désintéressé, la vraie moralité est possible, et nous pouvons nous rendre dignes du souverain bien. « Ainsi la Sagesse impéné- « trable par laquelle nous existons n'est pas moins digne de véné- « ration dans ce qu'elle nous a refusé que dans ce qu'elle nous « a donné en partage. »

En fin de compte, tout l'ordre surnaturel est fondé sur la loi morale. Si Dieu existe, si l'âme est immortelle, c'est parce que je me sens libre, et que, sans Dieu et l'immortalité, ma liberté serait une illusion. Le vrai Dieu de Kant, comme on l'a dit, c'est la liberté, dont le Dieu de la religion n'est que le premier ministre. C'est aussi au point de vue des garanties qu'elles donnent à la morale que Kant juge les religions positives. La morale, pour lui, est supérieure à la religion; le culte le plus agréable à Dieu, c'est la pratique du bien [1]. Ces idées sont devenues le *credo* de l'école rationaliste allemande, et elles se sont perpétuées jusqu'à nos jours dans la doctrine de la *morale indépendante*.

1. *La Religion dans les limites de la simple raison* (*Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, 1793).

5. — CRITIQUE DU JUGEMENT.

Tout est symétrie dans l'œuvre de Kant. Sa troisième critique correspond à la troisième faculté qu'il attribue à l'homme, au sentiment de plaisir ou de déplaisir que nous fait éprouver la contemplation des œuvres de la nature ou des œuvres de l'art; et comme ce sentiment tient à la fois de la faculté de connaître et de la faculté appétitive, la *Critique du jugement* forme le lien entre la *Critique de la raison pure* et celle de la *raison pratique*. D'ailleurs, ici comme dans les deux autres critiques, Kant ramène l'activité de l'esprit à un fait intérieur, et c'est en cela qu'il se distingue des esthéticiens de l'école de Wolff et en particulier de Baumgarten. Ce qu'il recherche, ce ne sont pas les conditions extérieures du beau, ce n'est pas le beau dans les objets, mais le sentiment du beau dans l'homme.

La *Critique du jugement* contient deux parties : la première, et la plus importante, est un traité du beau et du sublime; la seconde s'occupe de ce que Bernardin de Saint-Pierre appelait les harmonies de la nature.

Kant distingue d'abord entre le beau et l'agréable : une distinction qui avait été faite avant lui, mais qu'il a précisée, et qu'il a fait entrer dans le domaine commun. L'agréable est ce qui plaît aux sens; il est accompagné de désir. Le plaisir que donne le sentiment du beau est essentiellement désintéressé. « Un jugement dans lequel se mêle le plus léger intérêt n'est plus un « pur jugement de goût. » Mais comme le jugement de goût repose sur le sentiment, il est nécessairement variable[1]. Il peut y avoir, dans tous les domaines de l'art, aussi bien que dans la nature, des modèles consacrés par l'assentiment des hommes; mais il n'y a aucun criterium extérieur du beau. Le goût, aussi bien que le génie, est original.

Si le beau nous cause du plaisir par une certaine convenance indéfinissable de l'objet avec notre faculté de sentir, le sublime, au contraire, nous imprime une secousse violente, qui est presque pénible. « La satisfaction qu'il nous procure est moins un plaisir

1. Il est *universel*, selon Kant, en ce qu'il est dégagé de tout motif personnel, mais d'une universalité tout intérieure et *subjective*. Chacun suppose que ce qui est beau pour lui l'est pour tout le monde. Il n'en est pas de même de l'agréable; j'admets très bien que ce qui est agréable pour moi ne le soit pas pour un autre.

« qu'un sentiment d'admiration ou de respect, c'est-à-dire, pour « lui donner son vrai nom, un plaisir négatif. » Kant, qui aime les sous-divisions, distingue entre le sublime *mathématique*, qui repose sur l'idée de grandeur, et le sublime *dynamique*, qui se fonde sur l'idée de force. La nature est mathématiquement sublime dans ceux de ses phénomènes qui dépassent la faculté compréhensive de notre imagination; elle est dynamiquement sublime, quand, par une imposante manifestation de sa puissance, elle semble vouloir menacer notre existence physique. Dans l'un et l'autre cas, notre imagination confondue en appelle à notre raison. C'est notre raison qui nous fait admirer le ciel étoilé, par l'idée de l'infini qu'elle porte en elle, et pour laquelle l'imagination n'a pas de mesure. C'est notre raison qui, devant les éléments déchaînés, nous rappelle au sentiment de notre supériorité morale et nous fait dire : « Je ne suis qu'un roseau, « mais un roseau pensant. »

Le sublime n'est donc pas dans les objets, mais dans notre esprit. Nous ne devrions pas dire qu'une chose est sublime, mais qu'elle éveille en nous l'idée du sublime. Il n'y a pas, dans la nature, un objet, si grand qu'il soit, qui, considéré sous un autre point de vue, ne puisse descendre jusqu'à l'infiniment petit; et réciproquement, il n'y a rien de si petit, qui, mesuré à une autre échelle, ne puisse s'élever jusqu'à l'immensité : le télescope et le microscope sont là pour le prouver. Nous disons qu'une chose est sublime, lorsque, au moment où elle se présente devant nous, elle nous paraît grande au delà de toute expression, lorsqu'elle défie toute comparaison. Elle provoque alors un conflit entre notre imagination, qui ne peut la concevoir, et notre raison, qui cherche à la comprendre, et de là vient le trouble qu'elle nous occasionne. Mais, en même temps, elle élève l'âme, parce qu'elle s'adresse à ce qu'il y a de vraiment grand dans notre nature, et qu'elle nous confirme dans le sentiment de notre liberté morale [1].

1. « Das Erhabene ist erhebend. » — Kant avait publié, dès 1764, des *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*); ce sont des observations détachées, en partie très fines, mais qui n'ont qu'un rapport éloigné avec la théorie exposée dans la *Critique du jugement*.

6. — LA LANGUE DE KANT. — SON INFLUENCE.

Kant est le plus sincère des philosophes, et son style est sincère comme sa philosophie. Il dit ce qu'il croit vrai, et il le dit simplement. Il ne cherche même pas à persuader; il écrit pour ses lecteurs comme il écrirait pour lui-même. Le style de Kant est ce qu'il y a de plus opposé au style oratoire. Sa phrase n'est que le moule exact de sa pensée; nulle draperie, nulle parure. Il estime que la vérité se suffit à elle-même, et il croirait la défigurer en voulant l'orner. Tel est, du moins, le caractère de ses grands ouvrages. Dans ses premiers écrits, et avant qu'il eût construit son système, il se laissait aller volontiers à sa verve humoristique ou même satirique ; mais, à partir de la *Critique de la raison pure*, il cesse d'être écrivain, et il n'est plus que philosophe.

On a beaucoup parlé, depuis Victor Cousin, de l'obscurité de Kant. Ceux qui ont reproché à Kant d'être obscur, ont voulu dire seulement qu'il ne se prête pas à une lecture rapide et superficielle. Sa pensée ne vient pas au-devant du lecteur, elle ne se devine pas à distance; il faut aller à elle, mais on est toujours sûr de la saisir, et de la saisir complètement, pour peu qu'on se donne la peine de l'aborder franchement. Kant est toujours clair; son seul tort est parfois de vouloir l'être trop. Il ne veut perdre aucune nuance. Comme tout se tient dans son système, il considère rarement une idée seule, mais il la voit dans ses rapports, proches ou éloignés, avec d'autres idées du même ordre. S'il était plus écrivain, il démêlerait, avant de prendre la plume, la multiplicité de ses aperceptions; il présenterait successivement et dans une gradation calculée ce qui s'offre simultanément à son esprit. Il dédaigne cet artifice. Sa phrase est complexe comme sa pensée; elle est chargée d'incidentes et de parenthèses, qui rebutent le lecteur non préparé. On raconte, et l'anecdote paraît authentique, que son ami le conseiller Wlœmer lui avait déclaré ne plus pouvoir le lire, « parce qu'il n'avait pas assez de doigts « pour cela ». Il mettait un doigt sur un mot, un doigt sur un autre, pour avoir des points de repère; mais il n'était pas à la fin de la phrase, que ses deux mains n'y suffisaient plus. Kant serait illisible, s'il n'avait que les idées de tout le monde; mais on

est porté par la force et l'originalité de la pensée à travers le dédale des mots.

Kant, ayant changé le point de vue philosophique, fut amené, par un besoin de clarté même, à remanier le vocabulaire en usage dans les écoles. Il donne à certains mots un sens spécial, ordinairement plus étroit; il crée même des termes nouveaux. Il est sobre dans ces créations; il avertit le lecteur toutes les fois qu'il y a recours, et il a toujours soin de définir les expressions qu'il emploie, lorsqu'il les détourne de leur acception commune. La terminologie de Kant est, en somme, peu compliquée, et elle contribue à donner à sa pensée la précision scientifique. Il s'explique à ce sujet dans la préface de sa seconde Critique : « Forger des mots nouveaux, quand la langue est assez riche « d'expressions répondant à des idées données, c'est un moyen « puéril, pour qui n'a aucune pensée originale et vraie, de se « distinguer de la foule en cousant une pièce neuve sur un vieil « habit. Si donc les lecteurs de cet écrit peuvent m'indiquer des « expressions plus populaires, mais qui soient aussi bien appro- « priées à la pensée que les miennes me paraissent l'être, ils « m'obligeront beaucoup, car je ne souhaite que d'être compris; « et si même quelques-uns se faisaient fort de prouver que cette « pensée elle-même est vide, et vide aussi, par conséquent, toute « expression qui la désigne, ils auraient bien mérité de la phi- « losophie. Mais aussi longtemps que cette pensée subsistera, je « doute que l'on puisse trouver, pour la rendre, des termes à la « fois plus justes et plus courants. » Les néologismes de Kant n'ont pas enrichi la langue; ils tiennent de trop près à sa doctrine pour en être aisément séparés; un petit nombre seulement sont entrés dans le domaine commun. Ils se justifient, parce qu'ils rendent les contours du système plus nets. Mais Kant avait donné un exemple dont ses successeurs abusèrent. Ceux-ci n'imitèrent pas la sage réserve du maître; ils créèrent des mots nouveaux pour des idées qui ne l'étaient pas, et ils répandirent l'obscurité à pleines mains.

Kant est le point de départ d'un mouvement philosophique qui s'est continué, avec Fichte et Schelling, jusqu'à Hegel, et qui, plus tard, a été dirigé dans un sens différent par Schopenhauer. Ses idées ont été développées, en Angleterre, par Hamilton, et, en France, principalement par Renouvier. En Allemagne, son influence s'est étendue peu à peu sur tous les domaines des

sciences et des lettres; il a été pour la fin du XVIII[e] et le commencement du XIX[e] siècle allemand ce que Descartes avait été pour le XVII[e] siècle français. « Nul savant, » dit Gœthe, « à moins que ce « ne soit un pur archéologue, ne peut se soustraire impunément « au mouvement inauguré par Kant[1]. » Schiller lui doit ses idées sur le beau et le sublime, dont il s'est inspiré dans la conception de ses derniers drames. Herder lui a emprunté le côté rationaliste de sa théologie. Guillaume de Humboldt dit de lui : « Une « partie de ce qu'il a détruit ne se relèvera pas, et une partie de ce « qu'il a fondé ne périra pas[2]. » Ce sont les œuvres durables, celles dont on peut parler ainsi. La métaphysique de Kant, plus ou moins modifiée par ses successeurs, règne encore dans les universités allemandes. Quant à sa morale, elle a pénétré partout. L'impératif catégorique, la loi absolue du devoir, est descendu de la chaire du philosophe dans celle du maître d'école, et s'est gravé dans la conscience nationale.

1. Gœthe, *Winckelmann*.
2. Correspondance entre Schiller et Guillaume de Humboldt, préface.

CHAPITRE III

HERDER

Herder à Kœnigsberg et à Riga; rapports avec Kant. — Les *Fragments sur la littérature allemande*; Herder continuateur de Lessing. — Diversité des travaux de sa jeunesse; études sur les littératures primitives. — Voyage en France. — Mémoire sur l'origine du langage. — Séjour à Strasbourg, à Buckebourg et à Weimar. — Herder traducteur; *les Voix des peuples; l'Esprit de la poésie hébraïque*. — Les *Idées sur la Philosophie de l'histoire*; ce qu'elles contiennent de nouveau. Caractère du génie de Herder.

Herder eut, comme son maître Rousseau, une jeunesse aventureuse et précaire [1]. Il est né le 25 août 1744, à Mohrungen, petite ville de la Prusse Orientale. Son père, d'abord tisserand, fut plus tard sacristain et chantre d'église, et dirigea même une école de filles. Sa mère était fille d'un maréchal-ferrant. La famille était pauvre; l'enfant fut élevé pour une vie simple et austère. Pour son instruction, il fut à peu près abandonné à lui-même, et la rêverie fut la première forme de sa pensée. Dans une ode qui

1. **Documents biographiques.** — Des documents biographiques sur Herder et des extraits de sa correspondance ont été publiés par sa famille : *Erinnerungen aus dem Leben Johann Gottfrieds von Herder, gesammelt von Maria Carolina von Herder geborene Flachsland*, deux parties, imprimées à la suite de l'édition classique des œuvres de Herder (40 vol., Stuttgart et Tubingue, 1852-1853). — *Aus Herder's Nachlass, Ungedruckte Briefe*, par H. Düntzer et Ferdinand-Gottfried de Herder, 3 vol., Francfort, 1856-1867. — *Herder's Lebensbild* (recueil de documents, principalement sur la jeunesse de Herder, publié par son fils Émile-Gottfried de Herder), 3 vol., le 1er en 4 parties; Erlangen, 1846.

Édition critique des œuvres, par B. Suphan, 32 vol., Berlin, 1877-1899; choix, 4 vol., Berlin, 1884-1887.

A consulter, sur l'ensemble de la vie et des écrits de Herder : R. Haym, *Herder nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt*, 2 vol., Berlin, 1880-1885; et, sur la première partie de sa vie, sur les études et les travaux de sa jeunesse jusqu'à son arrivée à Buckebourg : Ch. Joret, *Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne au XVIIIe siècle*, Paris, 1875. — Biographies nouvelles de E. Kühnemann (*Herders Leben*, Munich, 1895) et de R. Bürkner (*Herder*, Berlin, 1903).

ouvre le recueil de ses poésies, il parle de ce temps « où il cher- « chait la vérité et ne trouvait que des images, où le miroir « argenté du lac lui laissait voir des mondes qui depuis se sont « engloutis dans son sein ». Il lisait indistinctement tous les livres qui lui tombaient sous la main, retiré dans le petit jardin qui avoisinait la maison, ou dans les bois qui bordaient le lac. En 1762, il put, avec l'aide d'un chirurgien-major qui s'était pris d'amitié pour lui, se rendre à l'université de Kœnigsberg. Il connut Hamann, et surtout Kant, dont les leçons firent une grande impression sur lui; non que Herder ait jamais goûté la philosophie critique de Kant, mais il aimait à l'entendre déve- lopper ses théories sur l'accord du monde physique avec la nature morale de l'homme. Un de ses condisciples raconte ce qui suit : « Je me rappelle que Kant parla un jour, par une belle « matinée, avec une animation, je pourrais dire une inspiration « particulière. Il traitait un de ses sujets préférés; il citait des « passages de ses auteurs favoris, Pope et Haller; il développait ses « belles hypothèses sur l'avenir et l'éternité. Herder fut tellement « saisi que, rentré chez lui, il écrivit la leçon en vers, et le lende- « main il remit sa composition à Kant, qui la lut devant l'audi- « toire [1]. » Herder lui-même se félicitait plus tard d'avoir eu pour maître un vrai philosophe, qui avait gardé dans l'âge mûr la chaleur et la vivacité d'un jeune homme, et qui savait apprécier aussi bien les écrits de Rousseau que le système de Leibnitz et les découvertes de Newton.

Herder était attaché depuis un an au collège de Kœnigsberg, quand la recommandation de Hamann le fit appeler à Riga. Il fut d'abord nommé professeur à l'École canoniale (*Domschule*), ensuite prédicateur à la cathédrale. Il passa cinq années à Riga (1764-1769): ce fut la période féconde de sa jeunesse. Il fonda sa réputation d'écrivain; il prépara surtout ses grands travaux futurs. Dans les *Fragments sur la littérature allemande moderne* [2], son premier ouvrage, inspiré par Lessing, il montra que le vrai signe d'une littérature nationale est l'originalité; il conseilla aux écrivains allemands de son temps, tout en étudiant l'antiquité classique, de remonter aux origines germaniques; il réduisit à leur juste valeur les réputations usurpées, celles des « Pindares », des « Théocrites »,

1. *Herder's Lebensbild*, 1re partie du 1er volume, p. 135.
2. *Ueber die neuere deutsche Litteratur, Erste (Zweite..., Dritte...) Sammlung von Fragmenten, Eine Beilage zu den Briefen die neueste Litteratur betreffend*, Riga, 1767.

des « Anacréons modernes ». Les *Silves critiques*, qui suivirent, étaient moins importantes; la première n'était qu'un développement, souvent faible, du *Laocoon* de Lessing[1]. Mais pour comprendre toute l'étendue, la profondeur, la nouveauté des recherches auxquelles il se livrait dès lors, il faut parcourir la collection de fragments, d'études et de projets de toute sorte qui n'a été publiée qu'après sa mort[2]. On le voit occupé simultanément de littérature, de théologie, d'histoire, cherchant partout les rapports, ramenant tout à des points de vue communs. Dans l'*Essai d'une histoire de la poésie* (1765), il veut définir chaque genre d'après ses lois naturelles, tirées de son développement historique. Par exemple, « on a voulu donner, » dit-il, « une défini- « tion de l'ode; mais qu'est-ce qu'une ode? L'ode des Grecs, des « Romains, des Orientaux, des Scaldes, des modernes n'est pas « absolument la même. Quelle est la meilleure? Laquelle mérite « de servir de type? La plupart des critiques ont décidé la question « d'après leurs préférences personnelles, chacun se déterminant « d'après une espèce unique appartenant à une nation unique, et « traitant les autres comme des espèces dérivées ou corrompues. « L'historien impartial regarde toutes les espèces comme égale- « ment dignes de ses remarques; il veut tout voir, afin de juger « d'après l'ensemble[3]. »

Pour comprendre le rôle de la poésie, il ne suffit pas de l'observer aux époques classiques; il faut la prendre à l'origine des sociétés, lorsqu'elle résume toute la vie intellectuelle d'un peuple : Herder développe cette idée dans un fragment qui a pour titre *De la Naissance et de la Propagation des premières notions religieuses*[4]. Il y montre que la poésie est la forme primitive de la religion, de la philosophie, de l'histoire. Comparer les origines des différentes littératures, « recueillir l'esprit des traditions « poétiques, comme Montesquieu avait recueilli l'esprit des lois », ce serait remettre au jour les vraies archives de l'humanité, ce serait recomposer trait pour trait la figure morale de l'homme, qui s'est altérée et ternie dans nos âges civilisés.

La poésie primitive se résumait, pour Herder, dans deux ordres

1. *Kritische Wälder*, Riga, 1769.
2. Voir le *Lebensbild*.
3. *Versuch einer Geschichte der Dichtkunst* : — *Lebensbild*, 1er vol., 3e partie, p. 101. — Réimprimé au dernier vol. de l'édition de Suphan.
4. *Von Entstehung und Fortpflanzung der ersten Religionsbegriffe*, 1768.

de documents, les écrits de la Bible et les poèmes homériques, qui de bonne heure lui inspirèrent une égale admiration. Lessing avait insisté, avant lui, sur certaines particularités de la poésie d'Homère, qui en rendaient l'intelligence difficile aux modernes; mais ce que Lessing déduit laborieusement par voie de comparaison, Herder le saisit d'emblée et par une sorte d'intuition immédiate. Il marque d'abord le point essentiel. « Homère, » dit-il, « n'écrivait pas, il chantait. On s'est trompé, en disant qu'il avait « été le premier poète. Sa perfection a pris ainsi des proportions « surhumaines. J'accorde qu'il soit le premier qui ait composé « un poème complet, le premier qui ait mérité de passer à la « postérité. Mais des essais imparfaits avaient précédé, et il a « pu en profiter. Il a vécu dans l'âge d'or de la poésie. Il a été « le soleil qui fait pâlir les étoiles du matin, et de longs siècles « se sont agenouillés devant lui, comme devant un dieu ou un « messager des dieux [1]. » Quant à la Bible, elle intéressait Herder, indépendamment de la doctrine, par ses qualités littéraires, par ce qu'elle contient de poésie et d'éloquence. Dans une série d'articles qu'il se proposait de réunir sous le titre d'*Archéologie de l'Orient*, il présente les origines de l'histoire sacrée comme une suite de traditions épiques. La Bible, désormais, n'était plus seulement un champ de controverse entre les théologiens. Luther en avait fait la lecture du peuple; Herder la montra comme un objet d'étude et d'imitation aux littérateurs et aux poètes.

Ainsi l'antiquité grecque et orientale, les littératures anciennes et modernes, attiraient tour à tour cet esprit curieux et pénétrant; et partout, à la théorie abstraite et immuable, il substituait le point de vue historique, large, impartial et fécond. Il y a peu d'exemples d'une telle précocité, unie à une telle sûreté de méthode et à une telle étendue de connaissances.

Herder s'embarqua, au mois de mai 1769, sur un navire qui appartenait à un négociant de Riga et qui faisait voile vers la France. Il partait, dit-il dans une lettre, « sans argent, sans sou« tien, sans souci, comme un apôtre ou un philosophe [2] ». Il s'était donné pour mission d'étudier les institutions scolaires de l'Europe, pour fonder au retour une grande école à Riga. Il voulait « faire

1. *Versuch einer Geschichte der Dichtkunst* : — *Lebensbild*, 1er vol., 3e partie, p. 103, 120.
2. *Lebensbild*, 1er vol., 2e partie, p. 486.

« de l'Émile, de cet enfant à la fois si sauvage et si humain, « l'enfant national de la Livonie ». — « Mais l'exécution, » ajoute-t-il, « pourquoi serait-elle impossible? Les Lycurgues et les « Solons ont pu créer des républiques : pourquoi ne créerais-je « pas une république de la jeunesse? L'amour de l'humanité, de « ce qu'il y a de meilleur et de plus grand dans de jeunes âmes, « me soutiendra. Quelle œuvre est plus digne de l'immortalité? « et qu'est-ce que la terre peut m'offrir, si ce n'est l'espoir d'un « nom immortel[1]? » Ce beau projet n'eut pas de suite. Le voyageur dressa, pendant la traversée, le plan d'une école professionnelle, qui est encore aujourd'hui remarquable à bien des égards; mais il ne revint pas en Livonie, et plus tard ce furent surtout ses ouvrages restés inachevés qui l'occupèrent. A Paris, il connut Diderot, d'Alembert, Thomas, Duclos, Daubenton; il visita les théâtres, et il se confirma dans l'idée que la tragédie de Corneille et la comédie de Molière étaient trop enracinées dans les mœurs françaises pour être facilement transplantées en Allemagne. Ayant accepté la charge de précepteur du prince de Holstein-Eutin, il accompagna son élève dans un voyage en Allemagne, et il s'arrêta sept mois à Strasbourg, où il noua des relations durables avec Gœthe. En 1771, il fut nommé premier prédicateur à Buckebourg, et cinq ans après, par l'intercession de Gœthe, à Weimar, où il mourut le 18 décembre 1803.

Les œuvres de l'âge mûr de Herder, celles qui ont fait vivre son nom, ne sont que le développement des plans de sa jeunesse. A Strasbourg, il écrivit son mémoire *Sur l'Origine du langage*, qui fut couronné par l'Académie des sciences de Berlin, et où, l'un des premiers, il combattit les doctrines traditionnelles, admises comme articles de foi dans les écoles. Le langage, pour lui, était le frère aîné de la poésie, et, comme elle, un produit naturel et spontané de l'âme humaine. Il dépassa même la portée du programme, en montrant que la langue est la marque distinctive d'une certaine forme de la pensée, et en indiquant déjà qu'une analyse comparée des langues serait le vrai fondement d'une psychologie des races. Ce fut aussi à Strasbourg qu'il commença à recueillir et à traduire les chants populaires de toutes les nations, qui figurent dans ses œuvres sous le titre de *Voix des peuples* : vrai panthéon poétique, où le Nord et le Midi, l'Occident

1. *Lebensbild*, 2e vol., p. 195, 241

et l'Orient se rencontrent [1]. Herder, avec une souplesse de talent et une faculté d'assimilation que nul traducteur n'a possédées au même degré, sait prendre le ton qui convient à chaque époque, à chaque climat. Il réussit presque à faire sentir par des combinaisons rythmiques la mélodie de l'original; car « le *lied*, » dit-il, « n'est pas un tableau, mais un chant; il ne doit pas être lu, « mais entendu : entendu par l'oreille de l'âme, qui ne compte « pas les syllabes, mais qui se laisse aller au flot courant de « l'harmonie. » Herder imita encore, à la fin de sa vie, les romances du Cid; mais on ne soupçonnerait pas, en lisant ses vers, qu'il n'avait devant lui que la prose de la *Bibliothèque universelle des romans*, tant le style, les détails de mœurs, les caractères, tout donne l'impression d'une œuvre authentique et pure. Il sut pressentir l'original sous la version française [2].

A Buckebourg et à Weimar, déterminé sans doute par ses fonctions, Herder revint de préférence à ses études sur l'antiquité biblique et orientale. Mais son point de vue restait le même : il envisageait surtout la Bible par le côté littéraire, ou, pour parler son langage, par le côté humain. Dans *le plus Ancien Document sur l'histoire du genre humain* [3], il donna un commentaire poétique du premier chapitre de la Genèse, et, pour expliquer le récit biblique, il le rapprocha des traditions cosmogoniques de l'Orient. Ce fut comme le prélude du livre dont il rassemblait depuis longtemps les matériaux, et qui est intitulé *De l'Esprit de la poésie hébraïque* [4]. Les psaumes, les prophéties, les chants guerriers, lyriques et élégiaques des Hébreux, constituaient pour lui la poésie la plus ancienne, mais aussi la plus simple, la plus spontanée, la plus naturelle qui nous ait été transmise : expression vive et immédiate d'une société toute pénétrée de la conscience de Dieu; poésie divine, au même titre que la poésie d'Homère, en ce qu'elle est la plus haute manifestation de l'âme humaine et l'affirmation la plus solennelle de

1. *Stimmen der Völker in Liedern*, éd. publiée par Jean de Müller, Tubingue, 1807. — Herder avait publié lui-même deux recueils de *Volkslieder*; Leipzig, 1778-1779.

2. Ce pressentiment n'empêche pas quelques contre-sens, que les éditeurs modernes n'ont pas eu de peine à relever. — Édition de Julian Schmidt, avec une introduction, Leipzig, 1868. — La première édition avait été faite par Jean de Müller; Tubingue, 1805.

3. *Ælteste Urkunde des Menschengeschlechts*, 2 vol., Riga, 1774-1776.

4. *Vom Geist der Ebräischen Poesie*, 2 vol., 1782-1784. — Traduction (très infidèle) de Mme de Carlowitz, Paris, 1845.

sa nature supérieure. Ici encore, traduire, faire comprendre et sentir, rapprocher l'original de notre goût moderne sans en effacer le caractère primitif, le faire entrer dans nos esprits sans en altérer la pureté, fut son but principal. Il dit même, dans la préface, que les traductions sont « le fruit dont la partie historique « du livre n'est que l'écorce ».

Tous les travaux de Herder se résument dans ses *Idées sur la Philosophie de l'histoire de l'humanité*, qui parurent en quatre parties de 1784 à 1791, et qui restèrent inachevées[1]. Tout jeune, il rêvait de devenir « un Newton de l'histoire », de retracer la suite de la culture humaine à travers tous les siècles et chez toutes les nations[2]. Tout jeune aussi, il comprit ce que la méthode historique du XVIIIe siècle avait d'arbitraire et d'étroit, de peu historique au fond. Bossuet avait ramené tous les événements à un fait unique, l'établissement du christianisme; tout ce qui précédait n'était qu'une préparation; tout ce qui suivait, une conséquence. Voltaire, à son tour, ne voulait s'intéresser aux anciens âges que dans la mesure où ils avaient contribué à la civilisation de son temps. « Je voudrais, » disait-il, « qu'on com- « mençât une étude sérieuse de l'histoire au temps où elle devient « véritablement intéressante pour nous : il me semble que c'est « vers la fin du XVe siècle. L'imprimerie, qu'on inventa en ce « temps-là, commence à la rendre moins incertaine. L'Europe « change de face. Tout nous regarde, tout est fait pour nous [3]. » Herder n'admettait pas qu'un siècle fût fait pour un autre. Peut-être même ces âges barbares, que Voltaire dédaignait, étaient-ils l'objet de ses secrètes préférences. L'histoire est, pour lui, une suite de relations, un enchaînement où tout dépend de tout, et où rien n'est absolument sacrifié. Toutes choses sont, sur la terre, ce qu'elles peuvent être selon les circonstances de temps et de lieu; rien n'est isolé, rien n'est arbitraire. Mais, d'un autre côté, chaque moment de la durée a son centre de gravité en lui-même; chaque être qui apparaît à la surface du globe porte

1. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 4 vol., Riga, 1784-1791. — **Éditions modernes** de Julian Schmidt (3 vol., Leipzig, 1869) et de E. Kühnemann (2 vol., dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner). — Herder s'arrête au milieu du XIIIe siècle. — **Traduction française** d'Edgard Quinet (3 vol., Paris, 1827-1828); cette traduction, devenue rare, a été imitée par E. Tande (3 vol., Paris, 1874).

2. Voir le 2e vol. du *Lebensbild*, p. 166.

3. *Remarques sur l'histoire*, en tête de l'*Histoire de Charles XII*.

en lui-même la loi de son existence et les conditions de son bonheur. « Les œuvres de Dieu, bien qu'elles forment dans leur « ensemble un tout qu'aucun regard n'embrasse, ont encore « cette propriété de former chacune en particulier un tout qui « est marqué du sceau divin de sa destination. Il en est ainsi de « la plante, de l'animal : pourquoi en serait-il autrement de « l'homme? Est-il possible que des milliers d'êtres soient créés « pour un seul, que toutes les générations passées n'aient vécu « que pour la dernière, enfin que tous les individus soient faits « pour l'espèce seulement, c'est-à-dire pour un nom, pour une « vaine image? La Sagesse suprême ne se joue pas ainsi; elle « n'imagine pas des rêves creux; elle s'aime et se reconnaît « dans chacun de ses enfants; elle éprouve vis-à-vis de chaque « créature le même sentiment maternel, comme si chacune était « seule au monde. Tous ses moyens sont des fins; toutes ses « fins, des moyens pour atteindre à des fins plus élevées, dans « lesquelles le Dieu infini se révèle et accomplit ses promesses[1]. » En un mot, tout est à la fois fin et moyen, cause et effet; tout recommence sans cesse. Hegel dira bientôt : « Tout n'est qu'un « éternel devenir. »

Ainsi Herder abordait tour à tour, avec une égale compétence, la littérature, la théologie, l'histoire; il étonnait ses contemporains par la promptitude de son jugement et la nouveauté de ses vues; et pourtant quelque chose manquait à ce grand esprit. Les mots qu'il avait pris pour devise et qui furent gravés sur sa tombe : *Licht*, *Liebe*, *Leben*, « lumière, amour, vie », marquent bien la nature de son génie, qui procédait de la chaleur de son âme, mais qui n'a jamais subi le contrôle de la réflexion sévère. Le

1. Livre IX, chap. I. — Ce que Herder veut donner, dans tout son ouvrage, ce sont des « idées pour servir à la philosophie de l'histoire » : c'est le sens exact du titre allemand. Fustel de Coulanges disait : « Il y a une histoire, et il y a une « philosophie, mais il n'y a pas de philosophie de l'histoire. » C'était parler en historien qui ne veut être qu'historien. Il y a une philosophie de l'histoire, mais elle n'appartient pas à l'histoire; c'est une partie de la philosophie. Celle de Herder touche même de très près à la théologie. Il suppose dans le monde un principe immanent, une force cachée qui en dirige toutes les révolutions vers un but fixé de toute éternité. Ce principe n'est, au fond, que le Dieu de l'Écriture, vu à travers le spinosisme, et si Herder ne l'appelle pas simplement Dieu, c'est, dit-il dans la préface, « pour ne pas profaner ce saint nom par un emploi trop fréquent, ne « pouvant pas l'introduire chaque fois avec une solennité suffisante. » Kant, dans un article de la *Gazette littéraire d'Iéna* (janv. 1785), tout en rendant justice à l'éloquence de l'écrivain et aux grands aperçus dont il éclaire parfois les faits, montra ce que sa méthode avait, au fond, de peu scientifique.

sentiment est profond chez lui, mais l'idée reste inachevée. Le style a de l'ampleur et de la magnificence, mais on y voudrait quelque chose de ce qui faisait la supériorité de Lessing, une marque plus nette, un contour plus précis. Aucun des écrits de Herder n'est dénué d'intérêt; mais il n'a pas laissé une de ces œuvres auxquelles on aime à revenir, même quand elles sont dépassées, parce qu'elles traduisent la pensée d'un homme sous une forme accomplie. Il est à la fois plus et moins qu'un écrivain : il fut surtout un grand initiateur. Il a suscité l'étude comparée des langues, des littératures, des religions; il a donné le souffle inspirateur à la poésie de Gœthe et de Schiller : aurait-il joué un rôle plus utile, s'il avait su se confiner dans un petit domaine et se donner la peine d'y exceller?

CHAPITRE IV

GŒTHE

Caractère du génie de Gœthe; son *objectivité*. — 1. La jeunesse. Éducation de Gœthe; Leipzig; les leçons d'Œser. Strasbourg; rapports avec Herder. *Gœtz de Berlichingen*, *Werther* et *Faust*, comparés aux autres productions de la période *Sturm-und-Drang*. *Egmont*. *Prométhée*. — 2. La maturité. Gœthe à Weimar. Voyage en Italie. *Iphigénie en Tauride*. L'idéal antique. Acheminemen vers le symbolisme. *Wilhelm Meister*; le rôle de l'artiste dans la société. Ouvrages sur la Révolution; *Hermann et Dorothée*. — 3. La vieillesse. Études variées; *les Affinités électives*; le *Divan oriental-occidental*. Curiosité, impartialité et largeur d'esprit; l'idée d'une littérature universelle. — 4. La légende de Faust et la tragédie de Gœthe. Transformation de la légende au XVIIIe siècle, entre les mains de Lessing et de Gœthe. — 5. Les travaux scientifiques de Gœthe; point de vue philosophique qui les domine; la *Théorie des couleurs*.

Gœthe a eu deux maîtres, Herder et l'antiquité. Il assista d'abord au déclin de l'école saxonne. Il partagea l'admiration de ses contemporains pour la *Messiade*. La *Minna de Barnhelm* de Lessing lui apparut, dit-il, comme un brillant météore au milieu des ténèbres qui enveloppaient la littérature allemande. Herder acheva de lui faire connaître son siècle, et l'antiquité lui apprit à le dépasser.

Le génie de Gœthe était formé d'un rare mélange de sensibilité, d'imagination et de volonté. Une curiosité que rien ne lassait et que rien ne rebutait, une étude persévérante de toutes les parties du savoir humain, une attention sans cesse dirigée sur tout ce qui se passait en lui et autour de lui, un besoin de se communiquer au dehors et de recevoir les impressions du dehors, ce qu'il appelait en un mot l'*objectivité* de sa nature, l'aida à développer les qualités extraordinaires dont il était doué. Il remplit à lui seul

les promesses que les poètes contemporains de sa jeunesse avaient faites à l'Allemagne; et si jamais un écrivain a pu être considéré comme le représentant de son temps et de sa nation, c'est lui.

Gœthe est universel, comme Herder. Il attire tout dans son domaine, mais il met à tous ses emprunts le sceau de sa personnalité. Il ne lui suffit pas qu'une œuvre soit conçue dans son imagination; il faut encore qu'elle ait cette vérité parfaite que donne seulement l'expérience. Il déclare n'avoir jamais écrit une ligne qu'il n'ait *vécue*, et il appelle ses poésies des fragments d'une grande confession. On peut lui appliquer à lui-même, et à plus juste titre, ce qu'il dit de Shakespeare : « Il anime ses « héros du souffle de son esprit; il parle par leur bouche; on « reconnaît leur parenté. » Chaque personnage de ses drames, de ses poèmes, de ses romans, n'est qu'un côté de sa nature. Ses œuvres sont le commentaire idéal de sa vie. Mais sa vie elle-même a reçu le contre-coup de toutes les agitations de son temps : c'est ce qui explique la longue faveur dont il a joui auprès de ses contemporains et l'influence durable qu'il a exercée sur sa nation [1].

1. Le catalogue de ce qu'on appelle *Gœthe-Bibliothek* a été dressé et plusieurs fois complété par l'éditeur Salomon Hirzel, de Leipzig; la dernière édition est de 1884 : *Salomon Hirzels Verzeichniss einer Gœthe-Bibliothek, mit Nachträgen und Fortsetzung.* Ce catalogue contient la liste des éditions qui ont été faites des œuvres et de la correspondance de Gœthe. *L'Archiv* de Schnorr en a publié des suppléments jusqu'en 1886. — Un *Gœthe-Jahrbuch* paraît chaque année depuis 1880, à Francfort, sous la direction de Ludwig Geiger; chaque volume contient une bibliographie. — Ph. Strauch a donné, de 1884 à 1890, une *Gœthe-Bibliographie* dans le *Anzeiger für deutsches Alterthum*, et les *Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte* de J. Elias et M. Osborn donnent, depuis 1892, une revue critique de ce qui paraît annuellement sur Gœthe. — En 1885, une *Société de Gœthe* (*Gœthe-Gesellschaft*) s'est constituée à Weimar. La même année, après la mort du dernier des petits-fils de Gœthe, tous les papiers du poète ont été réunis dans un *Gœthe-Archiv*, qui est devenu, en 1889, le *Gœthe- und Schiller-Archiv*. La *Société* a son organe spécial dans les *Schriften der Gœthe-Gesellschaft*, dont chaque volume apporte d'importantes contributions à la connaissance du poète.

Les écrits qui ont été publiés sur Gœthe, en Allemagne, en Angleterre, en France, sont innombrables; il faut nous en tenir à ce qui est d'un intérêt tout à fait général.

Éditions des œuvres. — La dernière édition complète faite du vivant de Gœthe (*Vollständige Ausgabe letzter Hand*) est celle de 1827-1831, en 40 vol. (Stuttgart, Cotta); deux séries d'œuvres posthumes s'y sont ajoutées, en 1832-1834 (15 vol.) et en 1842 (5 vol.). — Parmi les éditions complètes qui ont suivi, nous citerons seulement : l'éd. in-4 de Cotta, en 2 vol. (Stuttgart, 1836); la *Taschenausgabe*, faisant partie de la *Collection des classiques allemands*, en 40 vol. in-16 (Stuttgart, 1855-1858); l'éd. en 36 vol. in-8, avec des introductions de Gœdeke (Stuttgart, 1866-1868); enfin et surtout les éd. critiques de Hempel, à Berlin, et de Kürschner, à Stuttgart (*Deutsche National-Litteratur*), chacune en 36 vol. in-8. — La belle

1. — LA JEUNESSE. — « GŒTZ DE BERLICHINGEN ». « WERTHER ». — LE PREMIER « FAUST ».

Jean-Wolfgang Gœthe naquit à Francfort-sur-le-Mein, le 28 août 1749. Il appartenait à une famille d'aristocratie bourgeoise. Son père, jurisconsulte distingué et conseiller impérial, était un

édition complète des œuvres de Gœthe, qui se publie sous les auspices de la grande-duchesse Sophie de Saxe-Weimar, aura quatre séries : I, *Werke* (50 vol.); II, *Naturwissenschaftliche Schriften* (12 vol.); III, *Tagebücher*; IV, *Briefe*. Le nombre de volumes des deux dernières séries n'est pas encore déterminé.

Correspondance. — Recueil général, mais très incomplet : *Gœthes Briefe, worunter viele bisher ungedruckte, mit geschichtlichen Einleitungen und Erläuterungen*, 4 vol., Berlin, sans date (1856-1865). — Fr. Strehlke, *Gœthes Briefe, Verzeichniss unter Angabe von Quelle, Ort, Datum und Anfangsworten*, 3 vol., Berlin, 1882-1884. — Pour les différentes périodes, on consultera surtout : Otto Jahn, *Gœthe's Briefe an Leipziger Freunde* (2e éd., Leipzig, 1867); la Correspondance de Merck, déjà citée; les Correspondances de Gœthe avec Fréd.-Henri Jacobi (publiée par Max Jacobi, Leipzig, 1846), avec Lavater (par Hirzel, Leipzig, 1833), avec Augusta de Stolberg (par Arndt, 2e éd., Leipzig, 1881), avec le duc Charles-Auguste (2 vol., Weimar, 1863), avec Mme de Stein (par Schœll, 3 vol., Weimar, 1848-1851; 2e éd., par Fielitz, 2 vol., Francfort, 1883-1885; 3e éd., par Wahle, 1er vol., Francfort, 1899), avec Schiller (4e éd., 2 vol., Stuttgart, 1881; nouv. éd. [*Weltlitteratur* de Cotta], 4 vol., Stuttgart; **traduction française** de Mme de Carlowitz, revue par Saint-René Taillandier, 2 vol., Paris, 1863), avec Meyer (Leipzig, 1856; publication incomplète), avec Knebel (par Guhrauer, 2 vol., Leipzig, 1851), avec Zelter (par Riemer, 6 vol., Berlin, 1833-1834), avec Reinhard (Stuttgart, 1850), avec les frères Humboldt (par Bratanek, Leipzig, 1876; complétée dans le *Goethe-Jahrbuch*, IV, V). — La *Correspondance de Gœthe avec une enfant* de Bettina Brentano est puisée en grande partie dans l'imagination de l'auteur (3e éd., avec une notice de Herman Grimm. Berlin, 1881; **traduction française** de Séb. Albin [Mme Séb. Cornuc], 2 vol., Paris, 1843).

Conversations. — Biedermann, *Gœthes Gespräche*, 10 vol., Berlin, 1889-1896. — Eckermann, *Gespräche mit Gœthe*, 3 vol., Leipzig, 1836-1848; 6e éd., par Düntzer, 1885; **traduction française** de Délerot, 2 vol., Paris, 1863. — Burkhardt, *Gœthe's Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller*, Stuttgart, 1870; 2e éd. augmentée, 1897.

Traductions. — *Œuvres de Gœthe*, traduction nouvelle par J. Porchat, 10 vol., Paris, 1871-1874. — H. Richelot, *Gœthe, ses mémoires et sa vie, traduits et annotés*, 4 vol., Paris, s. d.

Ouvrages sur Gœthe. — 1° Allemands : Viehoff, *Gœthes Leben, Geistesentwicklung und Werke*, 4e éd., 4 vol., Stuttgart, 1876. — Schæfer, *Gœthes Leben*, 3e éd., 2 vol., Leipzig, 1877. — Gœdeke, *Gœthes Leben und Schriften*, 2e éd., Stuttgart, 1877. — Düntzer, *Frauenbilder aus Gœthes Jugendzeit*, Stuttgart, 1852; *Freundesbilder aus Gœthes Leben*, Leipzig, 1853; *Aus Gœthes Freundeskreise*, Brunswick, 1868; *Gœthes Leben*, Leipzig, 1880. — Herman Grimm, *Gœthe*, 4e éd., Berlin, 1887. — W. Scherer, *Aufsätze über Gœthe*, Berlin, 1886. — Bernays, *Gœthe, Gottsched, zwei Biographien* (extrait de la *Allgemeine deutsche Biographie*), Leipzig, 1890. — Heinemann, *Gœthe*, Leipzig, 1895. — L. Geiger, *Aus Alt-Weimar*, Berlin, 1897. — Richard M. Meyer, *Gœthe* (avec une bibliographie sommaire), Berlin, 1895; 2e éd., 1898. — Bielschowsky, *Gœthe*, I, Munich, 1895; 2e éd., 1898.

2° Anglais : G.-H. Lewes, *The Life of Gœthe*, 2e éd., 2 vol., Leipzig, 1864; tra-

homme méthodique et froid, mais instruit, et aimant les arts, qu'il avait étudiés en Italie. Sa mère, fille d'un échevin, et qui n'avait que dix-huit ans lorsqu'il vint au monde, avait des qualités tout opposées; elle corrigeait, par la grâce et l'enjouement, ce que l'éducation paternelle avait de trop rigide; on a gardé d'elle des lettres d'un tour vif et aimable. Gœthe disait plus tard qu'il tenait de son père sa haute stature et la direction sérieuse de sa vie, de sa mère (et c'était sans doute, à ses yeux, la meilleure part) son joyeux tempérament d'artiste[1]. Sa première instruction terminée à la maison paternelle, il se rendit à l'université de Leipzig. Il y resta trois ans (1765-1768), connut Gottsched et Gellert, et, négligeant le droit, suivit les leçons d'Œser, directeur de l'Académie des beaux-arts et disciple de Winckelmann. Œser lui apprit, dit-il, « que l'idéal de la beauté c'était la simpli- « cité et le calme ». Pour le moment, cet enseignement ne pouvait pas lui profiter, mais il s'en souvint plus tard. Les poésies qu'il écrivit à Leipzig sont, à peu d'exceptions près, dans le goût de l'école saxonne, froides et pleines d'allusions mythologiques. Mais les deux comédies qui datent de la même époque, *l'Amant capricieux* et *les Complices*, sans s'écarter beaucoup des types convenus, montraient déjà un talent d'observation qui était un commencement d'originalité[2].

A Strasbourg, où ses études le fixèrent l'année suivante (1770-1771), il fit la connaissance de Herder. Ce fut le moment

duction allemande de Frehse (15e éd., 2 vol., Berlin, 1886) et de Lippert (2 vol., Berlin, 1886).

3° Français : A. Hédouin, *Gœthe, sa vie et ses œuvres* (d'après Lewes), Paris, 1866. — Mézières, *Wolfgang Gœthe*, nouv. éd., 2 vol., Paris, 1895. — Firmery, *Gœthe*, Paris, 1890. — Caro, *La Philosophie de Gœthe*, 2e éd., Paris, 1880. — E. Lichtenberger, *Étude sur les poésies lyriques de Gœthe*, 2e éd., Paris, 1882. — Th. Cart, *Gœthe en Italie*, Paris et Neuchâtel, 1881. — P. Stapfer, *Gœthe et ses deux chefs-d'œuvre classiques*, Paris, 1881. — Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, II (Gœthe et Bettina); *Nouveaux Lundis*, III (Entretiens de Gœthe et d'Eckermann). — Edmond Scherer, *Études sur la littérature contemporaine*, II (*Faust*); VI (Gœthe). — Montégut, *Types littéraires et Fantaisies esthétiques*, Paris, 1882.

1. « Vom Vater hab' ich die Statur,
« Des Lebens ernstes Führen,
« Vom Mütterchen die Frohnatur
« Und Lust zu fabulieren. »

A consulter. — F. Ewart, *Gœthes Vater*, Hambourg et Leipzig, 1899. — K. Heinemann, *Gœthes Mutter*, Leipzig, 1892. — Ph. Stein, *Briefe von Gœthes Mutter*, Leipzig, 1891. — Arvède Barine, *Bourgeois et Gens de peu*, Paris, 1894.

2. *Die Laune des Verliebten* (1re éd., *Gœthes Werke*, Stuttgart et Tubingue, 1806). — *Die Mitschuldigen* (1re éd., *Gœthes Schriften*, Leipzig, 1787).

décisif de sa jeunesse. Guidé par Herder, il s'orienta au milieu des influences diverses qui sollicitaient alors un jeune écrivain. Il choisit ses modèles, ses autorités, les hommes auxquels, dans le présent comme dans le passé, il était porté à se rattacher. Du XVIIIe siècle, il rejeta tout un côté, le côté néo-classique, représenté en Allemagne par ceux qui s'appelaient les Anacréons et les Horaces modernes, et en France principalement par la tragédie de Voltaire. Mais il resta fidèle à Rousseau. En général, il préféra ce qui est simple et primitif. La Bible, Homère, Shakespeare, lui révélèrent un art nouveau, dont la perfection consistait à se rapprocher le plus possible de la nature. Shakespeare surtout le captiva. « La première page que je lus de Shakespeare, » dit-il, « me fit sien pour la vie. »

Revenu à Francfort, avec une poétique désormais arrêtée dans ses principes essentiels, il fit encore, en 1772, un court séjour à Wetzlar, où son père l'avait envoyé pour se fortifier dans l'étude du droit, et il demeura ensuite dans sa ville natale jusqu'au moment où il s'établit à Weimar (1775). Doué d'un vif sentiment de la réalité, en même temps que d'une haute énergie créatrice, il recueillait partout et laissait mûrir dans son esprit les germes de ses premières œuvres. Il rapportait de Strasbourg la conception encore vague du caractère de Faust et peut-être l'idée de *Gœtz de Berlichingen*. A Wetzlar et à Francfort même, il trouva les éléments des *Souffrances de Werther*[1]. *Gœtz de Berlichingen*, *Werther*, *Faust*, c'est-à-dire Shakespeare, Rousseau et les aspirations confuses d'une société concentrées dans le génie d'un homme, toute la période est là, peinte en traits ineffaçables. Gœthe se rencontre, dans ces sujets, avec Klinger, le Peintre Müller et d'autres de ses contemporains; mais ce qui fait sa supériorité sur eux, c'est d'avoir su dégager et mettre en lumière le fond éternel d'un

1. Le roman de *Werther* est le résultat d'un procédé de concentration qui est caractéristique pour l'auteur. Quatre éléments se sont fondus dans ce roman, sans que l'unité en souffre : 1° les personnes que Gœthe connut à Wetzlar, spécialement Jean-Christian Kestner, secrétaire de légation du Hanovre, et Charlotte Buff, fille du bailli de l'ordre Teutonique, qui se marièrent en 1773; 2° un autre couple, moins bien assorti, l'Italien Pietro Antonio Brentano, épicier à Francfort, et Maximilienne, fille de Mme de Laroche (voir plus haut, p. 349); 3° le fils d'un pasteur de Brunswick, le jeune Jérusalem, victime d'un désespoir d'amour; 4° enfin et surtout Gœthe lui-même. — A consulter : A. Kestner, *Gœthe und Werther*, 2e éd., Stuttgart, 1855 (traduction française de L. Poley, Paris, 1855); deux lettres françaises de Merck à sa femme, du 29 janv. et du 14 fév. 1774 (*Briefe aus dem Freundeskreise von Gœthe*, etc., Leipzig, 1847); et le 12e livre de *Poésie et Vérité*.

sentiment dont ils n'avaient saisi que l'expression passagère. Ce qu'il voit dans Gœtz, dit-il, c'est « le type d'un homme rude, « animé de bonnes intentions, et qui, dans un temps d'anarchie « sauvage, ne prend conseil que de lui-même [1] ». Gœtz fait appel à la force, dans un monde où tous les droits sont méconnus; mais ce qui rend sa révolte intéressante et presque légitime, c'est une bravoure et une loyauté qui le rendraient digne de commander dans tous les temps. *Werther* touche de plus près aux sentiments du siècle, et cependant c'est encore aujourd'hui, de tous les romans de Gœthe, celui qui est resté le plus vrai. Werther est un enfant de la nature, que le contact de l'humanité froisse et humilie; c'est un amant de l'idéal, que la réalité écrase. On peut ne pas souffrir de son mal, mais chacun en a senti les approches. « Il est une époque de la vie, » dit Gœthe, « où chacun croit que « *Werther* a été écrit pour lui seul [2]. »

Gœtz de Berlichingen parut en 1773, *Werther* en 1774. Le premier *Faust* fut publié en 1790, comme fragment, et enfin, comme tragédie, en 1808. Gœthe y ajouta plus tard une seconde partie, qui l'occupa de longues années, et que le public ne connut qu'après sa mort, en 1833 [3]. Mais les scènes principales, celles qui constituent le noyau de l'œuvre, sont contemporaines de *Gœtz* et de *Werther*, et datent de ces années de la jeunesse de Gœthe où son génie, contenu seulement par un profond sentiment du beau, éclatait dans sa libre spontanéité et traduisait avec une éloquence contagieuse toutes les revendications du siècle [4]. Même les meilleures parties du second *Faust* sont celles qui reproduisent le ton des premiers monologues. Le *Faust* est le document par excellence de la période *Sturm-und-Drang*; il suffirait à lui seul à la caractériser. Mais, ici encore, l'art du poète a été de dégager le côté général (humain, pour employer le mot du temps) du problème qui préoccupait ses contemporains. Deux types sont opposés l'un à l'autre, et toute la destinée humaine est contenue dans cette opposition. Méphistophélès, c'est « l'esprit qui nie

1. *Poésie et Vérité*, liv. XII.
2. *Conversations* d'Eckermann, 2 janvier 1824.
3. Seule, la tragédie d'*Hélène*, qui forme le troisième acte, fut publiée séparément dans l'édition des *Œuvres* de 1827.
4. Une rédaction du premier *Faust*, antérieure à l'arrivée de Gœthe à Weimar, a été publiée, en 1887, par Erich Schmidt : *Gœthes Faust in ursprünglicher Gestalt*, 4e éd., Weimar, 1899. — Tous les témoignages relatifs à la composition de *Faust* ont été recueillis par Otto Pniower : *Gœthes Faust, Zeugnisse und Excurse*, Berlin, 1899.

« sans cesse », qui ne voit jamais que le côté périssable et chimérique de nos jouissances et de nos efforts. Faust, c'est la recherche haletante et invincible de l'idéal. « Deux âmes, » s'écrie-t-il, « habitent dans mon sein. L'une veut se séparer de l'autre; « l'une, par un désir énergique, s'attache, se cramponne à ce « monde avec ses organes. L'autre s'élève violemment du fond « des ténèbres vers la demeure des êtres sublimes à qui elle doit « la vie. Oh! s'il y a dans l'air des esprits qui exercent leur empire « entre le ciel et la terre, descendez de vos nuages d'or, et « emportez-moi loin d'ici dans une riche et nouvelle existence! » Au lieu des anges du ciel, personnification de ses rêves, c'est l'esprit de négation qui s'attache à ses pas, et qui ricane sur ses « hautes spéculations », sans pouvoir lui arracher du cœur le besoin de chercher encore et d'espérer toujours. Le conflit de ces deux personnages, qui se heurtent sans cesse et qui ne peuvent s'éviter, constitue l'unité du drame. D'autres figures, qui animent les épisodes, lui donnent le mouvement et la vie. C'est Wagner, le savant, « amoureux de vétilles, qui fouille de ses « mains avides pour découvrir des trésors, et qui se sent heureux « d'avoir trouvé quelques vermisseaux »; c'est Valentin, soldat loyal et simple homme du peuple, qui règle sa conduite sur la loi du devoir et la crainte du déshonneur; c'est, avant tout, Marguerite, dont le caractère est formé d'un mélange de passion et d'ingénuité, et qui reste pure même après sa faute. Chaque situation se détache en pleine lumière, et semble exister pour elle-même; mais le tout reste un fragment. Si le sujet, dans ses vastes proportions, avait pu être soumis à un plan régulier, si la conception philosophique du poète avait pu être coulée dans un moule accompli, la tragédie de *Faust* serait le chef-d'œuvre de l'esprit humain.

Gœthe se plaît à rappeler, dans ses Mémoires, la rapidité avec laquelle *Gœtz de Berlichingen* et *Werther* furent écrits[1]; mais il ne faut pas oublier qu'une lente conception avait précédé. Le *Gœtz* seul fut remanié d'après les conseils de Merck et de Herder[2]. Le *Faust* lui-même n'épuisa pas la fécondité précoce du poète. Il

1. *Poésie et Vérité*, liv. XIII.

2. Éditions de E. Lichtenberger et de A. Chuquet, Paris, 1885. — Gœthe fit plus tard, en collaboration avec Schiller, une troisième rédaction de *Gœtz de Berlichingen* pour le théâtre de Weimar. — Voir, pour tous les ouvrages de la jeunesse de Gœthe, l'édition de S. Hirzel, *Der junge Gœthe, seine Briefe und Dichtungen von 1764-1776*, avec une introduction de M. Bernays, 3 vol., Leipzig, 1875; 2e éd., 1887.

écrivit presque aussitôt plusieurs ouvrages qui portent sur des situations analogues et qui offrent cependant des côtés originaux. *Clavigo*, extrait des Mémoires de Beaumarchais, montre plus d'entente du théâtre que *Gœtz de Berlichingen*; le nœud dramatique est plus serré, quoique le dénouement soit arbitraire; mais le héros principal n'est qu'une doublure de Weislingen, l'un des personnages de *Gœtz*[1]. Egmont, c'est Werther gentilhomme. « Avoir l'âme libre, » dit-il, « prendre légèrement les choses, passer « hardiment à travers la vie, voilà pour moi le bonheur. » Werther grossit dans son imagination les obstacles qu'il rencontre, Egmont ferme les yeux sur les dangers réels qui le menacent. L'action d'*Egmont* est décousue, la conclusion mélodramatique; mais le dialogue est vif et intéressant, les scènes populaires sont vivantes, les caractères sont vrais[2]. *Stella*, le dernier écho de *Werther*, est un des plus étranges produits de la période *Sturm-und-Drang*. Le titre rappelle le double mariage de Swift, et le sujet est tout semblable. Gœthe trouvait, du reste, plus près de lui, un exemple dans la vie du poète Bürger. Il remania plus tard sa pièce pour la mettre en harmonie, dit-il, « avec nos mœurs qui reposent essen- « tiellement sur la monogamie[3]. » Il traduisit une dernière fois, dans *Prométhée*, et cette fois avec une pleine originalité, une des idées favorites de l'école dont il était désormais le chef. Prométhée est un Faust antique, qui, abandonnant l'Olympe aux dieux inutiles, est venu peupler et rajeunir la terre. « Cet univers « qui m'environne est à moi, » s'écrie-t-il ; « je sens tout ce que je « peux et tout ce que je suis; mes vœux s'accomplissent, et mes « rêves se réalisent; mon esprit, divisé en mille manières, se « répartit entre mes enfants. » Ainsi le monde s'anime au souffle du génie, et l'homme mortel hérite de la toute-puissance des dieux. Le *Prométhée* marque la limite entre deux périodes de la vie de Gœthe. C'est sa première tentative pour faire paraître la pensée moderne sous le vêtement antique; l'inspiration tient de

1. La mort du héros était si peu nécessaire, que le vrai Clavigo continuait de diriger le *Mercure de Madrid*, pendant que son homonyme était journellement immolé sur les théâtres de l'Allemagne.

2. La pièce ne fut publiée qu'en 1788, mais elle remonte par ses origines à 1775. — Voir un article de Schiller, qui parut d'abord dans la *Gazette littéraire d'Iéna*, en 1788. Schiller oppose à l'Egmont de Gœthe celui de l'histoire, marié, père de famille, plus directement intéressé aux événements, et il trouve celui-ci plus dramatique.

3. *Sur le théâtre allemand*, article écrit en 1815.

Werther et des monologues de *Faust*, la forme et le cadre font pressentir de loin *Iphigénie*[1].

2. — LA MATURITÉ. — « IPHIGÉNIE EN TAURIDE ». « WILHELM MEISTER ». — « HERMANN ET DOROTHÉE ».

Au mois d'octobre 1775, Gœthe, cédant aux instances du duc Charles-Auguste, s'établit à Weimar. Lui-même y fit appeler Herder, quelques mois après. Wieland y demeurait depuis trois ans. Schiller compléta le groupe en 1787. Grâce aux soins de Gœthe, la petite ville de Weimar devint peu à peu, selon l'expression de Wieland, « comme un mont Ararat où tous les hommes distingués « venaient prendre pied, tandis que le déluge envahissait le reste « de l'Allemagne ». Les frères Humboldt et les frères Schlegel, Voss, Tieck, Jean-Paul, Jean de Müller, y passèrent tour à tour, sans parler de Mme de Staël, qui vint y recueillir, en 1803, les matériaux de son livre *De l'Allemagne*. Gœthe fut successivement conseiller privé, conseiller de légation, enfin premier ministre. « J'ai essayé de la cour, » écrit-il à Merck en 1776, « maintenant je « vais essayer du gouvernement. » Mais il n'y avait pas de risque, pour un esprit fait comme le sien, que le soin des affaires ou les distractions mondaines le détournassent longtemps de la poésie. Quelque petit que fût le théâtre où il était placé, il y trouvait moyen d'exercer son talent d'observation, et l'observateur en lui venait toujours en aide au poète. Il reprenait et approfondissait d'anciennes études. Il se tenait au courant de la littérature allemande et des littératures étrangères. Nul homme n'eut jamais une lecture aussi étendue que la sienne. Spinosa venait de l'occuper toute une année; déjà même il attirait les sciences naturelles dans son domaine. Ce serait se faire une fausse idée de sa nature, que de croire qu'il ait pu se borner, pendant ses premières années de Weimar, à la production de quelques œuvres légères, comme *le Frère et la Sœur*, qu'il composa pour fournir un rôle à Amélie de Kotzebue, ou comme *le Triomphe du Sentiment*, dans lequel il ridiculisait les imitateurs de *Werther*, ou même à la direction du théâtre de Weimar, pour laquelle il déploya en effet la plus grande activité. Le principal résultat de ces douze années fut celui qui frappa le moins les regards du

1. **A consulter.** — Erich Schmidt, *Gœthes Prometheus : Gœthe-Jahrbuch*, XX.

public, et qui ne se déclara que plus tard. Gœthe, après la féconde effervescence de sa jeunesse, se repliait sur lui-même, s'étudiait, se comparait; il mesurait la distance qui le séparait des modèles du passé; et, derrière la poésie qui s'inspire des sentiments d'un siècle ou d'une nation, un art plus élevé lui apparaissait peu à peu, celui qui exprime la pensée de tous les âges sous une forme éternellement belle.

Le voyage qu'il entreprit en Italie (1786-1788) ne fit qu'achever en lui une renaissance qui était commencée. « Me voilà tranquille « pour le reste de mes jours, » écrit-il de Rome (le 1er novembre 1786); « tous les rêves de ma jeunesse sont devenus des réa-« lités. Quand la Galathée de Pygmalion, qu'il avait formée selon « ses vœux, s'avança vers lui et dit : « me voici ! » combien l'être « vivant fut différent de la pierre sculptée! » Il avait reconnu le vrai fond de sa nature; il était devenu un classique, ou, pour employer une de ses expressions favorites, un artiste. Ce qu'il cherchera désormais, ce ne sera plus la puissance, mais l'harmonie; ce ne sera plus l'expression, mais le style. Homère prendra, dans son admiration, la place de Shakespeare. Il envoya d'Italie, en 1787, *Iphigénie en Tauride*, qu'il avait précédemment écrite en prose, et qu'il venait de faire entrer dans le moule de la tragédie grecque. Mais *Iphigénie* resta, sous son vêtement antique, une œuvre moderne. Le ton du langage, la pondération des caractères, les proportions de l'ensemble, tout ce qui tient au style est grec, la forme grecque étant devenue, aux yeux de Gœthe, la seule parfaite que nous eût léguée le passé. « L'imi-« tation de la nature, de la belle nature, » disait-il beaucoup plus tard, « moi aussi j'ai suivi cette voie, et j'ai voulu accou-« tumer mon esprit à s'y plaire; mais sitôt que je fus un homme, « je ne vis plus que les Grecs[1]. » Quant aux sentiments et aux pensées, ils procèdent moins de l'école de Socrate que de celle de Rousseau; ils répondent au plus haut idéal de l'humanité, tel qu'on pouvait le concevoir au temps de Gœthe. Les mœurs sont adoucies; la religion est épurée; tous les caractères sont si également nobles, que l'on conçoit à peine entre eux une complication tragique. L'*Iphigénie* ne reçut d'abord ni à Rome ni à Weimar l'accueil que le poète avait espéré. La première impression fut celle de l'étonnement; on s'attendait à autre chose de la

1. *Studien* (1827), dans le recueil de poésies intitulé *Kunst*.

part de l'auteur de *Werther* : c'est que Gœthe avait dépassé le point de vue de *Werther*, et que, du même coup, il avait dépassé ses contemporains.

Au retour, il termina *Torquato Tasso*, et il écrivit les *Élégies romaines*. Celles-ci sont un ressouvenir vivant de l'Italie, tellement vivant qu'on pourrait les croire écrites à Rome [1]. « Que je me sens « heureux à Rome, » s'écrie le poète, « quand je songe au temps « où un jour grisâtre m'enveloppait dans les régions reculées du « Nord; où un ciel sombre et lourd s'abaissait sur ma tête; où, dans « ma lassitude, je voyais le monde autour de moi sans couleur et « sans forme; où, pour observer les noirs labyrinthes de mon « esprit, je m'appesantissais sur moi-même dans une rêverie silen- « cieuse [2]. » Il était devenu un homme du Midi; il le croyait du moins, et sa pensée restait en Italie. Il méditait moins, il regardait davantage, et il peignait ce qu'il voyait. En un mot, la poésie avait repris en lui toute la place que la philosophie avait menacé plusieurs fois d'envahir. Cependant la voie nouvelle où il venait de s'engager n'était pas sans danger. On a beau se transporter par l'imagination dans les temps antiques, on n'y vit pas comme un ancien; on n'y est pas retenu par ces mille liens qui rattachent le plus haut idéal à des réalités palpables. On erre dans de poétiques Champs-Élysées, et l'on prête les apparences de la vie à des ombres. Shakespeare, lorsqu'il empruntait un fait à l'antiquité, le transportait hardiment dans les rues de Londres. Gœthe, au contraire, dans les ouvrages dramatiques qu'il composa sur le type d'*Iphigénie*, s'attacha de plus en plus à élever et à généraliser les sujets, à les faire voir dans une perspective lointaine. Il effaça les circonstances de temps et de lieu, négligea le trait individuel, le détail net et expressif. Le *Torquato Tasso*, publié en 1790, se borne presque à une suite de conversations sur la destinée du poète et sa situation au milieu d'une cour. Dans *la Fille naturelle*, qui parut treize ans plus tard, et où Gœthe se proposait de montrer dans un vaste cadre tout le développement de la Révolution française, le lieu n'est même plus indiqué; les personnages ne sont plus désignés que par leur titre; chacun est le représentant typique d'une classe de la société [3]. Gœthe, s'élevant d'échelon en échelon, jus-

1. Des critiques l'ont cru en effet, mais le témoignage de Gœthe est formel. Voir les *Annales*, à l'année 1790, et les *Lettres à Herder* du 2 et du 10 août 1789.

2. VII° élégie.

3. L'original de *la Fille naturelle* est la princesse Stéphanie-Louise de Bourbon-

qu'aux dernières hauteurs où l'art est encore possible, s'était arrêté d'abord à une peinture idéale de l'humanité; mais, continuant d'abstraire et de généraliser, il arriva enfin à une sorte de poésie allégorique, où il déploya encore les ressources d'un grand esprit, mais à laquelle manque la chaude palpitation de la vie.

Ce fut la dernière évolution de sa pensée. Elle n'était pas tout à fait accomplie, lorsqu'il se rapprocha d'un poète qui pouvait déjà le considérer comme un maître, et qui, à dix années de distance, suivait le même chemin que lui. Au milieu des écrivains dont se composait l'école de Weimar, Gœthe et Schiller s'unirent d'un lien plus étroit : union aussi salutaire et aussi féconde pour l'un que pour l'autre, car elle donna à Schiller l'expérience et la maturité qui lui manquaient, et elle rendit à Gœthe la jeunesse qui commençait à lui échapper. Ce fut sous l'influence et parfois sous le contrôle direct de Schiller que furent publiés les deux ouvrages qui marquent, avec *Iphigénie en Tauride*, l'âge classique de la vie de Gœthe : le roman intitulé *les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1794-1796), et le poème de *Hermann et Dorothée* (1797).

L'idée de *Wilhelm Meister* était déjà ancienne, au moment de la publication. Dès les premiers temps de son séjour à Weimar, Gœthe avait cherché à se rendre compte du rôle de l'art et de la poésie dans l'éducation nationale. Il considérait l'art comme la plus haute expression de la culture humaine, et, par conséquent, l'exercice de l'art comme la plus noble fonction dans l'État. L'artiste, ou le poète, était, à ses yeux, l'homme complet. « Le « destin a élevé le poète comme un dieu au-dessus des misères « humaines. Il assiste au tumulte des passions, à l'agitation sté- « rile des familles et des empires; il voit des malentendus, qu'un « mot pourrait lever, devenir des énigmes insolubles et causer « des désordres inouïs. Il ressent en lui-même ce que la vie de « chaque homme peut contenir de douleur et de joie. C'est au « fond de son cœur que se développe la pure fleur de sagesse que « la nature y a semée; et tandis que les autres rêvent tout « éveillés, et sont troublés dans tous leurs sens par des visions « bizarres, le poète sait vivre comme un homme éveillé le rêve de

Conti, dont les Mémoires furent communiqués à Gœthe par Schiller : *Mémoires historiques de Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti écrits par elle-même*, 2 vol., Paris, 1798. — Voir les *Annales*, à l'année 1799. — **A consulter** : X. Marmier, *Études sur Gœthe*, Paris, 1835; - Michel Bréal, *Deux études sur Gœthe*, Paris, 1898.

« la vie, et les plus rares événements qui arrivent sont à la fois « pour lui le passé et l'avenir. Et c'est ainsi que le poète est tout « ensemble un guide et un prophète, l'ami des dieux et des « hommes [1]. » Le poète, étant le précepteur de l'humanité, ne saurait accepter pour lui-même une direction étrangère. S'il est appelé à instruire les autres, qui oserait prétendre à lui donner des leçons? Il est son propre maître; il ne peut se former qu'à l'école de la vie. Le *Wilhelm Meister* est, selon l'expression d'un critique allemand, une odyssée de l'éducation personnelle, un voyage aventureux à travers les plus dangereux écueils, mais un voyage terminé par un heureux retour [2]. Wilhelm se joint d'abord à une troupe de comédiens, auxquels il essaie vainement de faire comprendre la haute mission de l'art; il demeure quelque temps dans un château, où il rencontre une aristocratie frivole et corrompue; enfin il est reçu dans une société d'élite, où chacun peut suivre ses goûts sans danger pour les autres, parce que ces goûts sont nobles et désintéressés. On suit, dans le *Wilhelm Meister*, le développement d'un esprit qui sait faire tourner à son profit ses expériences et surtout ses erreurs. En un mot, on assiste à l'éducation du poète par lui-même. Ce que l'on comprend moins, en lisant le roman, c'est l'éducation de la société par le poète. Gœthe sentait que le sujet n'était pas épuisé; il fit pour le *Wilhelm Meister* ce qu'il avait déjà projeté de faire pour *Faust*; il lui donna une suite, qui parut en 1821 et en 1827. Dans *les Années de voyage* [3], on retrouve Wilhelm comme médecin. Mais était-ce bien là le but de son long apprentissage? Peut-être valait-il mieux convenir dès l'origine que l'art n'est pas toute la vie et que la fiction poétique n'est qu'une des manifestations de l'activité humaine. Il faut dire aussi que Gœthe a largement appliqué la théorie qu'il donne quelque part du roman, par comparaison avec le drame. « Le roman, » dit-il, « doit représenter « surtout des dispositions de l'âme et des événements; le drame, « des caractères et des actions. Il faut que le roman s'avance « avec lenteur, et que les dispositions du héros principal sus« pendent d'une manière quelconque la marche progressive du « tout vers la conclusion. Le drame doit se hâter; le caractère « du personnage principal doit presser le dénouement, étant

1. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, liv. II, chap. II.
2. H. Hettner, *Geschichte der deutschen Litteratur im XVIII. Jahrhundert*, III, 2
3. *Wilhelm Meisters Wanderjahre.*

« seulement retenu par des obstacles [1]. » Le *Wilhelm Meister* était un de ces ouvrages que Gœthe aimait à appeler *incalculables* ou *incommensurables*, et « dont la clef lui manquait à lui-même [2] ». C'est une série de tableaux tracés de main de maître, plutôt qu'un ensemble fortement conçu [3].

Le *Wilhelm Meister* fut rédigé en grande partie pendant les premières années de la Révolution française, et il est aisé de voir que l'auteur était préoccupé des graves événements auxquels il assistait de loin. N'est-ce pas une idée favorite du roman, que la culture individuelle est le fondement nécessaire de la réforme sociale? L'idée même d'une révolution, c'est-à-dire d'un changement brusque et violent, répugnait à l'esprit de Gœthe; il n'admettait, dans la société comme dans la nature, que des transformations graduelles et régulières. Placé trop près de la Révolution pour en prévoir les conséquences, il n'était frappé que des désordres momentanés qu'elle occasionnait. Il composa quelques ouvrages dramatiques sur les agitations dont il était témoin; ce sont peut-être les plus faibles de ses écrits. Dans la comédie du *Grand Cophte* (1791), où il mit en scène l'affaire du Collier, il crut élever le sujet en le détachant de son cadre historique, et il donna aux personnages des dénominations générales, comme dans *la Fille naturelle*; il effaça ainsi tout l'intérêt. *Le Citoyen Général* (1793) est une parodie qui n'a que le tort d'affecter une intention didactique. Le drame des *Révoltés*, qui devait expliquer les causes de l'antagonisme des classes, commencé en 1794, resta inachevé. Quand le spectacle d'une lutte à outrance, compliquée d'épisodes barbares, indignait le poète ami de l'ordre et de la justice, il se détournait, dit-il, pour « regarder dans le miroir « des cours, » et il traduisait le vieux poème de *Renart*. Là aussi, ajoutait-il, le genre humain se montrait dans sa naïve brutalité, mais du moins les choses se passaient joyeusement, et la bonne humeur n'y perdait rien [4]. Une seule fois, la Révolution l'inspira heureusement, lorsqu'il écrivit *Hermann et Dorothée*. Ce poème

1. *Lehrjahre*, liv. V, chap. VII.
2. *Conversations* d'Eckermann, 18 janvier 1825.
3. Le *Wilhelm Meister* a été diversement jugé, selon qu'on a vu plutôt l'ensemble ou les détails; George Sand l'appelle un adorable conte, Edmond Scherer y voit le comble de l'ennui. — **A consulter** : Riemann, *Goethes Romantechnik*, Leipzig, 1902.
4. *Campagne de France*. — Le *Reineke Fuchs*, commencé à Weimar en 1792, fut continué pendant le siège de Mayence, où Gœthe avait accompagné le duc Charles-Auguste, en 1793.

est, à tous les points de vue, l'une des créations les plus intéressantes de Gœthe. Il est populaire par le sujet, savant par la composition, antique par le style, moderne par les caractères et les mœurs, et l'on est frappé de l'habileté avec laquelle tous ces éléments sont fondus ensemble. La donnée est la plus simple que l'on puisse imaginer, et Gœthe n'y croyait trouver d'abord que la matière d'une idylle. Une jeune fille faisant partie d'une troupe de fugitifs est reçue dans la maison d'un aubergiste dont elle épouse le fils. Mais la Révolution, qui forme l'arrière-plan du tableau, élève l'idylle à la hauteur d'une épopée. Lorsqu'il rédigea les premières pages, Gœthe avait l'esprit plein de l'antiquité et surtout de la poésie homérique; il emprunta spontanément le langage d'Homère. Faire parler sur le grand style des bourgeois allemands du XVIIIe siècle, c'était une entreprise hasardée et qui pouvait aboutir à un froid pastiche. Gœthe ne s'aperçut, dit-il, de la difficulté qu'après l'avoir vaincue : l'imitation, étant inconsciente, devenait de l'originalité. Au reste, contrairement à son habitude, il écrivit le poème d'une haleine et dans le feu de l'inspiration première. « J'ai vu naître cette œuvre, » dit Schiller dans une lettre, « et j'ai été presque aussi étonné de la « manière dont elle est née que de l'œuvre même. Tandis que « nous sommes obligés, nous autres, de rassembler péniblement « nos idées et de les contrôler, pour produire quelque chose de « passable, il n'a besoin, lui, que de secouer légèrement l'arbre « pour en faire tomber à profusion les fruits les plus exquis. On « croirait à peine avec quelle facilité il dispose aujourd'hui des « résultats d'une vie bien employée et d'un travail incessant sur « lui-même [1]. » Les derniers ouvrages de Gœthe avaient été froidement accueillis; le succès de *Hermann et Dorothée* rappela celui de *Werther*. Le public était gagné par la chaleur qui circule à travers le tout et par la poésie répandue sur les plus humbles détails; les juges délicats étaient frappés des ressources d'un art à la fois si savant et si aisé [2].

Vers la fin de la Révolution, Gœthe s'attendait à une restauration bourbonnienne à bref délai. L'Empire lui donna un démenti.

1. Lettre à Meyer, du 21 juillet 1797.

2. **A consulter.** — Guillaume de Humboldt, *Æsthetische Versuche*, Brunswick, 1861; — Hehn, *Ueber Gœthes Hermann und Dorothea*, Stuttgart, 1893; — P. Stapfer, *Gœthe et ses deux chefs-d'œuvre classiques*, Paris, 1881. — Édition de A. Chuquet, Paris, 1886.

Il admira le génie de Napoléon plutôt en artiste qu'en homme politique; il vit surtout dans la conquête impériale un grand déploiement de force individuelle. Il assista aux fêtes d'Erfurt, en 1808, comme ministre du duc de Weimar, et il eut avec l'empereur un entretien, sur lequel il a toujours gardé une grande réserve[1]. Lors du mouvement national de 1813, il se tint à l'écart, laissant à des poètes plus jeunes le soin d'exciter les multitudes. « Écrire « des chants de guerre, » disait-il plus tard à Eckermann, « et « rester dans son cabinet, ce n'était pas là ma manière. Mais « écrire au bivouac, lorsqu'on entend, la nuit, hennir les che- « vaux des avant-postes ennemis, à la bonne heure! — Au reste, » ajoutait-il, « je ne haïssais pas les Français, car comment pou- « vais-je haïr une nation qui compte parmi les plus civilisées de « la terre[2]? » En 1815, on lui demanda d'écrire une pièce de circonstance pour le retour des troupes prussiennes, et il donna au théâtre de Berlin *le Réveil d'Épiménide*, une froide allégorie, où se détachent cependant quelques belles strophes[3].

3. — LA VIEILLESSE. — « LES AFFINITÉS ÉLECTIVES ». LE « DIVAN ORIENTAL-OCCIDENTAL ».

Schiller pensait, dans la suite de la lettre citée plus haut, que Gœthe, à la hauteur où il était parvenu, n'avait plus qu'à produire au jour les richesses de son esprit, sans chercher à les augmenter. Il devra désormais, ajoutait-il, se donner tout entier à la *pratique poétique*. Mais Gœthe n'a jamais conçu la poésie comme un exercice pratique; il n'estimait pas que sa connaissance du monde fût jamais assez complète. Le poète, en lui, était doublé d'un homme de science, et sa curiosité scientifique s'étendait à tout. La poésie n'était que l'unité et, en quelque sorte, la concentration suprême de sa vie. En même temps qu'il composait *Egmont* et *Iphigénie*, il faisait des découvertes dans l'anatomie comparée et dans la physiologie végétale. Il en a donné, à part ses traités spéciaux, de charmantes descriptions dans *la Métamor-*

1. Il en a donné un récit fort succinct dans les *Annales*, à l'année 1808. — Voir la traduction des *Conversations* d'Eckermann, par Délerot, 1er vol., p. 81; et L. Geiger. *Aus Alt-Weimar*, Berlin, 1899.
2. *Conversations* d'Eckermann, 14 mars 1830.
3. Voir un article de H. Morsch, *Gœthes Festspiel, Des Epimenides Erwachen*, dans le *Gœthe-Jahrbuch*, t. XIV.

phose des plantes et dans *la Métamorphose des animaux*, dans la première surtout, où la minutie des détails ne fait que rendre l'impression générale plus vive et plus vraie. Il s'occupait de géologie et de minéralogie, non en amateur, mais en chercheur sérieux et assidu. Ses voyages en Suisse et en Italie, ses excursions dans les montagnes du Harz, ses visites aux mines d'Ilmenau, ses séjours prolongés à Carlsbad et à Teplitz, augmentaient sans cesse le recueil de ses notes et de ses renseignements. Ses études sur l'optique le conduisirent enfin à cette *Théorie des couleurs* qui l'engagea dans des discussions longues et acerbes, et qui contenait, malgré des erreurs inévitables, des données précieuses pour l'art. C'est à l'art, en effet, qu'il revenait toujours; c'était le ressort de toute son activité, le centre d'attraction de toutes ses pensées.

Son penchant irrésistible à se diversifier, à se disperser sur mille objets, était corrigé par un besoin non moins énergique d'unité. Dans ses études les plus spéciales, et en apparence les plus arides, rien n'était absolument perdu pour la littérature. Ce fut la chimie qui l'amena au plus original des ouvrages de sa vieillesse, aux *Affinités électives*. « Il paraît, » dit un article anonyme dont l'auteur était Gœthe lui-même, « que ce titre est emprunté « aux sciences naturelles. L'écrivain aura remarqué qu'on a sou- « vent recours, dans ces sciences, à des métaphores tirées du « monde moral, pour rendre sensible ce qui se dérobe à l'inves- « tigation directe. L'idée lui est donc venue d'employer à son « tour, dans des faits de l'ordre intellectuel, une allégorie chi- « mique, et de la faire remonter, pour ainsi dire, à son origine. « La nature est partout une et identique, et il est aisé de suivre, « à travers les libres et clairs espaces qui constituent le domaine « de la raison, les traces d'une sombre nécessité, qui ne pour- « ront être effacées que par une main divine et dans une exis- « tence supérieure[1]. » Cette fatalité, qui forme le fond obscur et inconscient de la vie humaine, ces attractions mystérieuses qui règnent sur les âmes et les apparentent l'une à l'autre, semblables aux forces aveugles qui entraînent les éléments, tel est le sujet du roman; tel en est du moins le point de départ; car l'idée générale serait restée une froide formule, si l'auteur n'avait su la relever par une vive peinture des caractères.

Les Affinités électives tiennent donc aux études scientifiques de

1. *Morgenblatt*, 4 septembre 1809.

Gœthe; mais on y reconnaît aussi l'application de ces « lois éter-« nelles et nécessaires » que la lecture de Spinosa lui avait ensei-gnées, « lois tellement divines que la divinité elle-même n'y pour-« rait rien changer ». Gœthe commençait alors à évoquer, comme il dit, les fantômes évanouis et à écrire ce livre qu'il intitula *Poésie et Vérité*, peinture attachante et vraie de son développement moral, mais qui ne dispensera jamais l'historien de recourir, pour le détail biographique, à sa correspondance et au témoignage de ses contemporains[1]. L'*Éthique* de Spinosa était restée pour lui « un asile ». La *philosophie de la nature* de Schelling, à laquelle il trouvait le double mérite de la clarté et de la profondeur, lui en avait offert une forme rajeunie; et il s'y réfugia encore lorsque Frédéric-Henri Jacobi publia, en 1811, son livre *Des choses divines*. Jacobi défendait cette thèse que « la « nature nous cache Dieu. » « Ne devais-je pas, » dit Gœthe, « avec « mon intuition pure et profonde, native et exercée, qui m'avait « instruit fidèlement à voir Dieu dans la nature et la nature en « Dieu, tellement que cette idée faisait le fond de toute mon « existence, ne devais-je pas, devant une assertion si étrange et « si bornée, me séparer intellectuellement et à jamais de l'homme « excellent auquel m'attachaient des sentiments de vénération et « de tendresse[2]? »

A mesure qu'il entrait dans la vieillesse, Gœthe se confirmait dans sa première philosophie, en y mêlant peut-être, au lieu de la fougueuse énergie d'autrefois, un esprit de renoncement et de sacrifice que l'âge lui rendait plus facile. Le clair ciel du Midi l'avait attiré, au temps de sa maturité féconde; un intérêt à la fois philosophique et poétique portait maintenant son imagination vers l'Orient. « Cette religion mahométane, » dit-il dans une lettre à Zelter, « cette mythologie, ces mœurs, donnent carrière

1. *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*. Édition de Lœper, avec une introduction (Berlin, Hempel). — Cet ouvrage, qu'on appelle communément les *Mémoires de Gœthe*, fut publié en quatre parties, en 1811, 1812, 1814 et 1833. Que certains faits se soient transposés dans la mémoire de l'écrivain, qu'il ait même reporté sur sa jeunesse des idées qui ne lui sont venues ou qui ne se sont arrêtées dans son esprit que plus tard, cela était inévitable. — Voir, au commencement du XVIe livre, les pages consacrées à Spinosa.

2. *Annales*, année 1811. — Il écrivit à Jacobi lui-même, le 6 janvier 1813 : « Un « seul système ne me suffit pas pour les directions multiples de mon être. Dans la « poésie et dans l'art, je suis polythéiste; dans mes recherches sur la nature, je « suis panthéiste; je suis l'un aussi résolument que l'autre; et quand, pour ma per-« sonnalité morale, j'ai besoin d'un Dieu, je ne suis pas embarrassé pour le trouver. »

« à un genre de poésie qui convient à mon âge. Un abandon absolu « à la volonté insondable de Dieu, une vue sereine de la vie mou« vante d'ici-bas, qui dans sa spirale infinie revient toujours sur « elle-même, l'amour, la sympathie oscillant entre deux mondes, « toute réalité épurée et se résolvant en un symbole : que faut-il « de plus à un bon vieux père[1]? » Il composa, à l'imitation du *Divan* de Hafiz, que Hammer venait de traduire, un recueil de poésies, le *Divan oriental-occidental*, auquel il ajouta plus tard un développement littéraire, sous le titre de *Notes et Dissertations*. Ces notes étaient destinées à mettre le public au courant de la religion et des mœurs de l'Orient; mais les poésies elles-mêmes avaient à peine besoin d'un commentaire. Allemandes au fond, elles se rapprochaient des modèles orientaux par les vives couleurs du style et par l'harmonie de la versification. Mais ce que les contemporains furent le plus étonnés de trouver dans le recueil, ce furent les strophes du *Livre de Suleika*, une des dernières effusions lyriques du poète, et qui ne le cédait en rien aux plus fraîches inspirations de sa jeunesse[2].

Gœthe n'interrogeait pas seulement l'Orient; tout ce qui se produisait, de près ou de loin, dans le domaine des sciences et des lettres, l'attirait, le captivait tour à tour. L'un des premiers, il fit connaître à l'Allemagne les poèmes de lord Byron. Moore, Carlyle, Walter Scott, Manzoni trouvaient en lui un admirateur et un juge. Il suivit avec une attention sympathique le renouvellement littéraire de la France au temps de la Restauration. Même les tentatives qui se faisaient en opposition avec ses principes ne lui inspiraient aucune animosité. Dans la revue intitulée *l'Art et l'Antiquité*, commencée en 1816, et qu'il continua jusqu'à la fin de sa vie, en 1832, il s'intéressa aux artistes et aux poètes de la jeune école romantique, qui cherchaient à faire revivre les traditions du moyen âge; il rendit justice à leur talent, à leur sagacité critique, tout en signalant ce que leurs œuvres lui semblaient contenir de *maladif*. Une curiosité toujours en éveil, une pensée attentive à tout et prête à s'emparer de tout, une sorte de gratitude pour

1. *Briefwechsel zwischen Gœthe und Zelter*, au 3e vol., à la date du 11 mai 1820.
2. On connaît depuis 1869, par un article de Herman Grimm, la personne qui inspira ces poésies et qui en composa même une partie. Voir : *Briefwechsel zwischen Gœthe und Marianne Willemer*, publié par Th. Creizenach, 2e éd., Stuttgart, 1878. — Le *Divan oriental-occidental*, écrit en grande partie en 1815, parut en 1819. — Édition de Burdach (6e et 7e vol. des Œuvres, éd. de Weimar). — Voir aussi le t. XVII du *Gœthe-Jahrbuch*.

tout ce qui contribuait à son propre développement, et avant tout une puissance d'assimilation incomparable, tels sont les traits dominants de la vieillesse de Gœthe. « Du point, » dit-il, « où il « avait plu à Dieu et à la nature de me placer, et où je m'efforçais « d'abord d'agir selon les circonstances, je portais partout mes « regards autour de moi, et je suivais tous les efforts sérieux et « persistants dont j'étais témoin. Je m'appliquais à les seconder « par mes études, mes travaux particuliers, mes collections et « mes expériences. Je me préparais ainsi loyalement à profiter « des résultats que je n'aurais jamais obtenus par moi-même ; je « me rendais digne de m'approprier, sans parti pris, sans riva- « lité, sans envie, dans sa fraîcheur et sa nouveauté, ce que les « meilleurs esprits offraient au siècle. Mon chemin côtoyait de la « sorte beaucoup de belles entreprises, et se réglait même sur « quelques-unes. Le nouveau ne m'était jamais étranger, et je ne « risquais pas de l'adopter par surprise ou de le rejeter par res- « pect pour des préjugés surannés [1]. »

Il s'imaginait volontiers que cette largeur d'esprit devait être celle de tout homme voulant laisser une trace durable dans les lettres ou dans les arts. « Les âmes sérieuses, » dit-il ailleurs, « doi- « vent former une église silencieuse et presque opprimée, car il « serait inutile de vouloir s'opposer au flot tumultueux du siècle ; « il faut seulement mettre tous ses efforts à conserver sa position, « jusqu'à ce que le torrent ait passé. Le vrai est aussi l'utile : voilà, « pour ces âmes, la grande consolation, le grand encourage- « ment [2]. » Dans son effort pour tout embrasser et tout concilier, il allait jusqu'à effacer les frontières naturelles des littératures, et il imaginait une littérature universelle, formée par les esprits éminents de toutes les nations, s'instruisant réciproquement, se complétant et se continuant l'un l'autre. Un écrivain français a appelé Gœthe le plus grand des critiques [3] : il l'était, en effet, en ce sens qu'il savait dégager d'une œuvre quelconque ce qu'elle contenait d'intéressant pour tout homme cultivé, c'est-à-dire de vraiment durable.

Gœthe a été, comme critique, ce qu'il a été comme poète, un génie universel, ou du moins poussé à l'universalité par un besoin de sa nature. Certes, il n'est donné à aucun homme de concen-

1. *Annales*, 1813.
2. *Ueber Weltlitteratur*, 1831.
3. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. III.

trer dans son esprit, et encore moins dans ses écrits, toute la pensée de l'humanité. Mais, si l'universalité consiste surtout à ouvrir des horizons, à étendre et à relier les points de vue, nul écrivain ne mérite autant que Gœthe d'être appelé universel; nul ne réalisa aussi complètement que lui, le programme que Herder avait tracé à la littérature allemande du XVIII[e] siècle. Comme poète, Gœthe a eu deux grands moments : le premier coïncide avec la période *Sturm-und-Drang*, et a donné naissance à *Faust*; le second est marqué par le voyage en Italie et par le drame d'*Iphigénie*. *Faust* est peut-être l'expression la plus complète de la poésie du Nord, et, à cet égard, c'est un fait assez significatif que *Faust*, même après son achèvement, ait gardé quelque chose de fragmentaire dans le plan; *Iphigénie* est le plus heureux compromis qui ait été tenté entre la pensée moderne et la forme antique. Mais ces deux œuvres montrent, par leur opposition même, de quelles modifications profondes le génie de l'auteur était capable. Gœthe était plus qu'un poète allemand; c'était avant tout un penseur, l'un des plus souples et des plus pénétrants qui aient jamais existé. Il ne s'est pas produit, de son vivant, dans la philosophie et dans la science, une idée qui n'ait eu en lui son écho; et s'il ne restait de la littérature de son temps que le recueil de ses écrits, l'avenir se représenterait encore assez exactement la civilisation allemande du XVIII[e] siècle.

4. — LA LÉGENDE DE FAUST ET LA TRAGÉDIE DE GŒTHE.

La tragédie de *Faust* n'est pas seulement le chef-d'œuvre de Gœthe, c'est l'œuvre la plus caractéristique de la littérature allemande, et, à ce titre, elle mérite de nous arrêter quelques instants encore. La littérature allemande, dans ses meilleurs moments, a toujours cherché à revêtir de poésie des conceptions philosophiques. Le personnage de Faust a été un de ses symboles favoris; avant et après Gœthe, poètes, romanciers et dramaturges se sont occupés de lui. Il semble qu'il y ait une affinité secrète entre le sujet de Faust et le génie allemand, qui s'y est, pour ainsi dire, incarné à toutes les phases de son développement. Un écrivain allemand a dit : « Hamlet, c'est l'Allemagne »; on pourrait presque dire, et avec plus de raison : « L'Allemagne, c'est Faust. »

Faust, ou *Doctor Johannes Faustus*, est un nom légendaire, sous lequel se sont groupées de bonne heure toutes sortes d'aventures

merveilleuses ou bizarres, attribuées à divers docteurs du moyen âge que l'on croyait doués de facultés surnaturelles. La tradition a personnifié en lui la révolte contre la doctrine de l'Église et contre la science de l'École. Il paraît qu'un personnage du nom de Faust, alchimiste, astrologue, magicien et prestidigitateur, a réellement vécu au commencement du XVIe siècle[1]. Son plus ancien historien nous apprend qu'il était fils d'un honnête paysan de Roda, près de Weimar; qu'il étudia la théologie à Wittemberg et fut reçu docteur; qu'ensuite il se tourna vers la médecine et l'astrologie, mais qu'il ne vit dans la science qu'un moyen de satisfaire une vaine curiosité ou des passions coupables. Ayant dépensé tout son avoir, il fit un pacte avec le démon, qui lui associa un esprit de l'enfer, *Méphostophilès*, avec ordre de le servir pendant vingt-quatre ans pour prix de son âme. Ce délai expiré, Faust invita ses amis à un dernier banquet dans un village de la Saxe; à minuit, après que les convives se furent retirés, une tempête horrible se déchaîna sur la maison, et le lendemain on trouva les murs de la chambre tachés de sang et le corps de Faust étendu sur un fumier dans la cour. Le nom de Méphostophilès, *Celui qui n'aime pas la lumière*, est assez maladroitement formé du grec, si toutefois cette étymologie est la vraie. L'épisode d'Hélène, le type de l'éternelle beauté, évoquée du sein des ombres et rendue à la vie pour tromper les ardentes convoitises de Faust, est une autre réminiscence classique bizarrement mêlée à la tradition chrétienne. Hélène donne le jour à un fils, Justus Faustus, et, au moment de la mort du docteur, la mère et le fils retombent dans le néant[2].

La légende a été ensuite reprise et remaniée de diverses manières dans le cours du XVIe et du XVIIe siècle; elle a passé en France et en Angleterre; elle a inspiré la *tragique histoire* de Marlowe, qui, apportée en Allemagne par les comédiens anglais, est devenue à son tour le type de la pièce de marionnettes, reproduite avec toutes sortes de variantes, l'œuvre la plus remarquable, selon Simrock, qui existe sur le sujet, après le poème de Gœthe[3].

1. Voir les témoignages dans Gœdeke : *Grundriss*, 2e éd., II, Dresde, 1886, p. 562.
2. *Historia von D. Johann Fausten, dem weltbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler...*, *gedruckt zu Franckfurt am Mayn durch* Johann Spies, 1587.
3. *Doctor Johannes Faust, Puppenspiel in vier Aufzügen, hergestellt von* K. Simrock, Francfort, 1846.

Jusqu'ici le sens de la légende ne varie pas : Faust est un révolté, égaré par son orgueil dans les voies de l'erreur et du vice, et qui expie son péché dans les flammes éternelles. Mais tout d'un coup, vers le milieu du XVIIIe siècle, le ton change. Ce siècle n'était pas fait pour condamner les audaces de l'esprit, ni pour prendre la défense des autorités méconnues. Ce qui autrefois faisait le crime de Faust, fera désormais sa grandeur. Il deviendra le représentant de la pensée humaine, qui poursuit son chemin sans se laisser rebuter par les obstacles, et qui trouve sa noblesse dans l'effort même, infructueux ou non. Lessing fut le premier à comprendre le parti qu'on pouvait tirer de la légende ainsi renouvelée, et, chose curieuse, il puisa d'abord à la même source que Gœthe. Une imitation de l'ancienne pièce de marionnettes, qu'il vit jouer à Berlin en 1753, et que sans doute il avait déjà connue à Leipzig, lui donna l'idée de mettre le sujet au théâtre, et ce projet ne cessa dès lors de l'occuper, quoiqu'il en ait toujours retardé l'exécution. Il en parle dans une lettre à Gleim, du 8 juillet 1758; il annonce même la représentation de sa pièce comme prochaine. Une seule scène parut, dans les *Lettres sur la littérature*, le 16 février suivant. Plus tard, étant à Hambourg, à la date du 27 septembre 1767, Lessing demande à son frère de lui envoyer *la Clef de Salomon*, un livre de magie dont il veut se servir pour son *Faust*, « qui doit être joué dans le courant de « l'hiver ». L'hiver se passa, sans que le *Faust* fût connu du public, et les œuvres posthumes n'apportèrent plus que le canevas d'un prologue et de quatre scènes. Mais ce qui est intéressant à savoir, c'est que peu à peu le plan s'était modifié dans l'esprit de Lessing et s'était imprégné de la philosophie du siècle. Il n'avait d'abord pensé qu'à suivre fidèlement la légende. Mais bientôt Faust lui était apparu sous un jour différent; son seul péché était « la soif « de connaître », et, à la fin, quand les démons s'apprêtaient à prendre son âme, une voix d'en haut disait : « Ne triomphez pas! « Vous n'avez pas remporté la victoire sur l'humanité et la science. « La divinité n'a pas donné à l'homme le plus noble des pen- « chants pour le rendre éternellement malheureux [1]. »

Lessing avait sauvé Faust : Gœthe a fait un pas de plus; il a, si l'on peut ainsi dire, réhabilité Méphistophélès. Il le présente

1. Tel est du moins le récit que donne le major de Blankenburg, dans une lettre du 14 mai 1784; son témoignage est confirmé par Engel.

comme un personnage à double face, ayant son rôle dans le plan de la Providence et sa place dans le gouvernement du monde. Méphistophélès n'est pas le souverain de l'enfer; il n'est, comme dans l'ancienne légende, qu'un démon subalterne. Il a été entraîné dans la révolte de Satan; mais il ne lui est pas interdit de revoir la face de Dieu, et il figure parmi les créatures de choix dont se compose la cour céleste. Il n'est même pas trop mal vu dans les hautes sphères. « Je n'ai jamais haï tes pareils, » lui dit le Seigneur dans le Prologue. « De tous les esprits qui nient, tu m'es le moins « à charge. L'activité de l'homme pourrait aisément se relâcher, « et il se complairait enfin dans le repos absolu. C'est pour cela « que je lui donne un compagnon qui l'excite et le stimule, et « qui, en sa qualité de diable, soit forcé d'agir. » Méphistophélès se définit lui-même, la première fois qu'il apparaît à Faust, comme « une partie de cette force qui veut toujours le mal et fait tou- « jours le bien[1] ». Hegel, plus tard, verra en lui la personnification du principe négatif de sa philosophie, qui n'est que l'antécédent et, en quelque sorte, le support du principe positif, actif et fécond, et, par conséquent, l'un des facteurs de l'éternel devenir. Ainsi Méphistophélès a en lui, aussi bien que Faust, une parcelle de l'esprit du XVIIIe siècle, de ce siècle qui semblait vouloir tout détruire, et qui ne faisait, au fond, que préparer les voies à une humanité nouvelle, plus équitable et, en fin de compte, plus heureuse. Avec la transformation du caractère de Méphistophélès, l'ancienne légende, modifiée d'âge en âge, avait dit son dernier mot. Les poètes qui la reprirent encore au siècle suivant, s'en servirent surtout pour exprimer des sentiments personnels et pour se confesser par la bouche de Faust[2].

1. Nous prenons le caractère de Méphistophélès tel qu'il apparaît dans la *Première partie de la Tragédie*, publiée en 1808. Il est probable que, dans la conception primitive, contemporaine de *Werther* et de *Prométhée*, le rôle de Méphistophélès était encore moins satanique. C'était un compagnon que *l'Esprit de la Terre* donnait à Faust pour le conduire dans son voyage d'expérience, pour l'aider à « ressentir toutes les joies et toutes les douleurs de la vie ».

2. **Éditions** de Lœper (2 vol., Berlin, 1879), de Schrœer (2 vol., Heilbronn, 1886-1888), de Düntzer (dans la collection Kürschner) et de Erich Schmidt (éd. de Weimar, vol. XIV, XV, 1887-1888). — **A consulter**, outre les ouvrages cités de Erich Schmidt et de Otto Pniower : Fr. Th. Vischer, *Gœthes Faust*, Stuttgart, 1880; — Kuno Fischer, *Gœthes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Composition*, Stuttgart, 1887; — H. Schreyer, *Gœthes Faust als einheitliche Dichtung erläutert und vertheidigt*, Halle, 1881; — Veit Valentin, *Gœthes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit dargestellt*, Berlin, 1889; — Edmond Scherer, *Nouvelles études sur la littérature contemporaine*, Paris, 1865; — E. Lichtenberger, *Étude sur quelques scènes du*

5. — LES TRAVAUX SCIENTIFIQUES DE GŒTHE.

Les travaux scientifiques de Gœthe, qui s'échelonnent tout le long de sa carrière, ne touchent qu'indirectement à la littérature proprement dite. Mais ils font partie intégrante de son œuvre; ils rentrent dans l'unité de son caractère et de sa vie, et c'est à ce seul point de vue qu'il peut en être question ici.

Gœthe, avec son esprit d'observation et son besoin d'universalité, devait s'intéresser aux sciences de la nature. Le naturaliste se montre déjà dans sa manière de décrire le monde extérieur, une manière à lui, où le mouvement poétique s'allie à une remarquable précision de détails. Mais il a contribué directement au progrès scientifique de son temps. Il s'est occupé tour à tour de zoologie, de botanique, de géologie, de minéralogie, de physique, et il a fait des découvertes dans l'anatomie comparée et dans la physiologie végétale.

Une idée philosophique, l'idée de la parenté originaire de toutes les espèces créées, le préoccupait dans toutes ses recherches; elle le guidait instinctivement, avant même qu'il eût essayé de l'établir scientifiquement. Dès 1784, à propos d'un mémoire qu'il publia deux ans plus tard, sur la charpente osseuse de la tête humaine comparée à celle des animaux [1], il disait, dans une lettre à Knebel : « Chaque créature n'est qu'un ton, une nuance « dans la grande harmonie ; c'est cette harmonie qu'il faut saisir; « sans elle, chaque détail n'est qu'une lettre morte. » En 1790, étant à Venise, il écrit à Mme Herder : « Par un singulier mais « heureux hasard, tandis que je me promène au cimetière des « juifs, mon domestique ramasse un crâne d'animal, et me le « donne en plaisantant, croyant me présenter une tête de juif; et, « sans s'en douter, il me fait faire un pas de plus dans l'explication « des formes animales. Me voilà placé devant une porte nouvelle, « en attendant que la fortune m'en offre la clef. » Cette clef, c'était que le crâne n'est qu'un développement de la colonne vertébrale.

Faust de Gœthe (avec une bibliographie), Paris, 1899. — Le premier *Faust* a été traduit en anglais par B. Taylor (8e éd., Londres, 1884), et en vers français par le prince de Polignac (nouv. éd. augmentée, Paris, 1886) et par Marc Monnier (Paris, 1873).

1. *Dem Menschen wie den Thieren ist ein Zwischenknochen der obern Kinnlade zuzuschreiben*, Iéna, 1786.

Mais ce n'était encore là qu'un de ces détails qui, pour Gœthe, n'avaient toute leur valeur que dans l'harmonie de l'ensemble. En 1795, il publia son *Esquisse d'une introduction générale à l'anatomie comparée, partant de l'ostéologie*[1]. Il y développe cette idée, que toutes les différences de structure entre les espèces animales peuvent être ramenées à un seul type anatomique, et il recherche en même temps les causes qui font dévier ce type et qui le diversifient à l'infini.

L'unité qu'il avait pu constater dans le règne animal, il la retrouva dans le monde des plantes. Il se plaît à reconnaître ce que, dans ce nouvel ordre d'études, il doit à Rousseau et à Linné. Rousseau lui fit voir dans la fleur un organisme vivant, Linné lui apprit à classer ses observations. Ce fut pendant son voyage en Italie que ses idées commencèrent à se fixer. Au Jardin botanique de Padoue, un palmier en éventail attira son attention; il remarqua comme les feuilles, simples et lancéolées près du sol, s'élargissaient et se divisaient de plus en plus vers le sommet. Ce fut, pour lui, une indication précieuse : continuant de noter les divergences et les analogies entre les formes végétales, il trouva bientôt que les différentes parties de la plante, la feuille, le calice, la corolle, les étamines, les semences même, n'étaient que des développements successifs d'un même organe primordial, le cotylédon. Enfin, poursuivant ses généralisations, il se représenta les variétés, les espèces, les familles, comme des modifications d'un seul type primitif. C'était le résultat auquel il avait abouti au terme de son voyage, en Sicile; il était même arrivé, dit-il, à figurer ce qu'il appelait la plante type.

Les reconnaissances que le poète naturaliste avait poussées dans le champ de la botanique et de la zoologie lui avaient donné cette conviction, que la nature ne cachait rien à l'observateur attentif[2], qu'un regard clair pénétrait derrière tous ses voiles, et qu'il n'était pas besoin, pour lui arracher ses secrets, du secours des instruments. Mais son dédain pour l'appareil scientifique, son ignorance volontaire des mathématiques, son habitude de regarder par-dessus les détails pour saisir aussitôt l'ensemble, devaient le trahir lorsqu'il s'aventura dans le domaine de la physique. Sa *Théorie des couleurs* (1808-1810) n'est, au fond, qu'une

1. *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie ausgehend von der Osteologie*, Iéna, 1795.
2. *Annales*, année 1790.

ingénieuse hypothèse, une explication poétique de certains phénomènes de la nature, tels qu'un coucher de soleil, une lointaine vue de montagnes, les teintes variées d'un glacier ou d'une eau profonde. Les couleurs sont formées, selon Gœthe, d'une combinaison de lumière et d'ombre ; ce sont des dégradations de la lumière opérées par des « milieux troubles[1] ». Il explique les couleurs prismatiques au moyen de deux images superposées dont les bords tour à tour clairs et obscurs se nuanceraient réciproquement[2]. Sa réfutation de l'expérience de Newton ressemble à une boutade d'artiste[3]. Mais le chapitre des *Couleurs physiologiques* contient des observations intéressantes et parfois poétiquement décrites sur les images consécutives, les ombres colorées, le contraste des couleurs; et tout le livre est écrit avec cette clarté de déduction qui était une qualité de l'esprit de Gœthe, et qui permet de faire aisément la part des faits authentiques et des doctrines contestables.

Les sciences naturelles furent la dernière préoccupation de Gœthe. Le 2 août 1830, le jour où la nouvelle de la révolution de Juillet arrivait à Weimar, Eckermann lui faisait sa visite habituelle. « Eh bien, » lui cria Gœthe en le voyant entrer, « que pensez-« vous de ce grand événement? Le volcan a fait explosion, tout « est en flammes, ce n'est plus un débat à huis clos! — C'est « une terrible aventure, » répondit Eckermann. « Mais pouvait-on « s'attendre à une autre fin, dans les circonstances que l'on con-« naît, et avec un tel ministère? — Je crois que nous ne nous « entendons pas, mon bon ami, » répliqua Gœthe. « Il s'agit bien « de cela! Je vous parle de la discussion qui a éclaté en pleine « académie entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire. » Et, continuant de développer une idée qui lui était chère, il se remit à parler de la méthode synthétique et de la méthode analytique, l'une vivante et compréhensive, et embrassant les ensembles, l'autre amassant péniblement des détails sans réussir à les classer et à les animer ; et il s'applaudissait d'avoir trouvé en France un esprit de la même famille que lui, et qui, ajoutait-il modestement, le dépassait. Aujourd'hui encore, quand plus d'un demi-siècle a passé sur ces discussions, ce n'est pas le moindre titre

1. *Trübe Mittel.*
2. *Zur Farbenlehre, Didaktischer Theil*, 239.
3. Voir : *Geschichte der Farbenlehre*, au dernier chapitre : *Confession des Verfassers.*

de gloire de l'auteur de *Faust* d'avoir été en même temps le précurseur de Geoffroy Saint-Hilaire[1].

1. **A consulter.** — Helmholtz, *Ueber Gœthes naturwissenschaftliche Arbeiten*, dans *Populäre wissenschaftliche Vorträge*, I, Brunswick, 1865; *Ueber Gœthes Vorahnung wissenschaftlicher Ideen* (*Deutsche Rundschau*, 1894). — Virchow, *Gœthe als Naturforscher*, Berlin, 1861. — Kalischer, *Gœthes Verhältniss zur Naturwissenschaft* (extrait de l'éd. de Hempel), Berlin, 1878. — Steiner, *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Gœtheschen Weltanschauung*, Berlin et Stuttgart, 1886. — Faivre, *Œuvres scientifiques de Gœthe, analysées et appréciées* (contient une traduction complète du traité de *la Métamorphose des plantes*), Paris, 1862.

CHAPITRE V

SCHILLER

Nature *subjective* **de Schiller, par comparaison avec Gœthe. — 1. Schiller dans la période** *Sturm-und-Drang.* **Stuttgart, Manheim, Bauerbach.** *Les Brigands, la Conjuration de Fiesque, l'Intrigue et l'Amour*; **caractère commun des trois pièces. Schiller à Leipzig et à Dresde;** *Don Carlos.* **— 2. Études historiques;** *la Révolte des Pays-Bas*; *la Guerre de Trente Ans.* **Études philosophiques; le traité** *De la Grâce et de la Dignité*; **les** *Lettres sur l'éducation esthétique*; *la Poésie naïve et la Poésie de sentiment.* **Union avec Gœthe. Les** *Xénies.* **Le** *Chant de la Cloche.* **— 3. Chefs-d'œuvre dramatiques.** *Wallenstein, Marie Stuart, la Pucelle d'Orléans, la Fiancée de Messine*; **effort pour se rapprocher de la tragédie antique; l'idée du Destin.** *Guillaume Tell*; **retour au réalisme. Caractère philosophique du théâtre de Schiller. A-t-il créé un théâtre national?**

L'histoire littéraire aime à associer les noms de Gœthe et de Schiller, non seulement parce qu'ils furent unis dans la vie, mais encore parce qu'ils se complètent par leurs qualités opposées. Gœthe se donnait pour un *génie objectif*, sachant observer et peindre, voir les choses en elles-mêmes et se multiplier dans le spectacle du monde. Schiller est une nature plus *subjective*, plus repliée sur elle-même, plus portée à l'expression des sentiments personnels, moins épique et plus lyrique. Il dit, dans une petite pièce de vers adressée à son ami : « Tous deux nous cherchons « le vrai : toi au dehors, dans la vie; moi au dedans, au fond du « cœur; et ainsi chacun est sûr de le trouver. Si l'œil est sain, « il rencontre au dehors le Créateur; si le cœur est sain, il « réfléchit intérieurement le monde[1]. »

1. « Wahrheit suchen wir beide, du aussen im Leben, ich innen
« In dem Herzen, und so findet sie jeder gewiss.
« Ist das Auge gesund, so begegnet es aussen dem Schöpfer;
« Ist es das Herz, dann gewiss spiegelt es innen die Welt. »
Tablettes votives (dans les *Poésies*), 1797.

Leur dernier idéal fut le même. Nul, plus que Schiller, ne disserta sur le beau et sur les règles de la poésie; et, ne trouvant pas à ce sujet de tradition bien établie en Allemagne, il finit par revenir, lui aussi, à la Grèce; mais il tâtonna plus longtemps que Gœthe. Il voulut être, lui aussi, un classique, mais il ne fut jamais bien sûr d'y avoir réussi. Gœthe, qui avait le don naturel de la mesure et du goût, effaça sans peine la tache originelle de sa naissance septentrionale, et le séjour qu'il fit en Italie le rendit à sa vraie patrie. « Si vous étiez né Grec, ou seulement « Italien », dit Schiller dans une des premières lettres qu'il lui adressa, « si, dès le berceau, vous aviez vécu au milieu d'une « nature exquise, entouré des productions d'un art idéal, votre « route se serait trouvée infiniment abrégée; peut-être même « n'auriez-vous eu aucun chemin à faire. Vous auriez dès l'abord « vu et conçu les objets sous leur forme la plus parfaite, et vos « premières expériences auraient déjà développé en vous le grand « style. Mais, étant né Allemand, et votre génie grec ayant été « jeté dans cette nature boréale, il ne vous restait d'autre alterna- « tive que d'être un artiste du Nord, ou de rendre à votre imagina- « tion, par un effort de la pensée, ce que la réalité lui avait refusé, « et d'enfanter ainsi, du fond de vous-même et par voie ration- « nelle, une nouvelle Grèce. » Schiller n'avait rien de grec dans sa nature. Toujours débordé par son imagination, il n'atteignit que rarement ce parfait équilibre des facultés poétiques, cet accord intime entre l'invention et le style, dont Gœthe lui offrait le modèle [1].

1. **Éditions.** — Le premier recueil des œuvres de Schiller a été fait, en 1812, par Christian Gottfried Kœrner (12 vol., Stuttgart et Tubingue, 1812-1815). Les meilleures éditions modernes sont celles de Gœdeke (*Sämmtliche Werke mit Einleitungen*, 12 vol., Stuttgart, 1865-1867; *Historisch-kritische Ausgabe*, 15 vol., Stuttgart, 1867-1876), de Boxberger et Maltzahn (16 vol., Berlin, chez Hempel, 1868-1874), de Bellermann (14 vol., Leipzig, *Bibliographisches Institut*) et de Boxberger et Birlinger (12 vol., dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner).

Correspondance. — *Schillers Briefe*, *Kritische Gesammtausgabe*, par Fritz Jonas, 7 vol., Stuttgart, 1891-1896. — *Schillers Briefwechsel mit Körner*, 4 vol., Berlin, 1847; nouv. éd. (comprenant la correspondance avec Huber), par L. Geiger, 4 vol., Stuttgart, 1897. — *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt* (avec une introduction de Humboldt, *Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung*), Stuttgart et Tubingue, 1830; 3e éd., par A. Leitzmann, Stuttgart, 1900.

A consulter. — Caroline von Wolzogen, *Schillers Leben*, Stuttgart et Tubingue, 1830; nouv. éd., 1884. — K. Hoffmeister, *Schillers Leben. Geistesentwicklung und Werke*, 5 vol., Stuttgart, 1838-1842. — H. Viehoff, *Schillers Leben, auf Grundlage der Hoffmeisterschen Schriften neu bearbeitet*, 3 vol., Stuttgart, 1875; nouv. éd., 1888. — Palleske, *Schillers Leben und Werke*, 2 vol., Berlin, 1858; nouv. éd., 1891. — Düntzer, *Schillers Leben*, Leipzig, 1881. — Otto Brahm, *Schiller*, I, II-1,

1. — SCHILLER DANS LA PÉRIODE « STURM-UND-DRANG. »

Tandis que Gœthe avait grandi au milieu d'un concours de circonstances où tout favorisait son développement, il fallut à Schiller toute sa foi en lui-même pour triompher des obstacles qui entravèrent ses débuts. Il était né le 10 novembre 1759, à Marbach, sur le Neckar. Son père était chirurgien militaire, et devint plus tard directeur des parcs et jardins de la résidence ducale de Ludwigsbourg; c'était un caractère ferme et rigide, mais « reconnaissant les hautes qualités de son fils comme un « don du ciel ». La mère, fille du bourgmestre de Marbach, était une nature délicate et douce, ayant du goût pour la musique et la poésie; « elle avait la bonté du cœur, l'amour qui se sacrifie; « elle était toujours active pour les siens, et ne manquait jamais « d'intervenir par une parole conciliante, quand les déboires de la « vie menaçaient d'aigrir l'humeur de son mari[1]. » Le jeune Frédéric fut destiné à la théologie, qui semblait convenir à la tournure de son esprit. Mais, le duc Charles-Eugène ayant fondé à Stuttgart un établissement où il voulait former à la fois des officiers pour son armée et des fonctionnaires pour son administration, le désir des parents dut céder devant un ordre du souverain. Schiller entra, en 1773, à l'*École de Charles* (*Karlsschule*); il y étudia successivement, sans goût, le droit et la médecine. A ses heures perdues, il lisait les drames de Gœthe et de Klinger et quelques écrits de Voltaire et de Rousseau. Il se forma même, entre lui et quelques-uns de ses condisciples, une sorte d'association littéraire. « On rêvait déjà de se faire imprimer, » dit l'un d'eux, « et chacun devait produire quelque chose. Quand nos « ouvrages furent terminés, nous nous jugeâmes réciproquement, « et, comme on le pense bien, le plus favorablement possible. « Mais notre littérature *ne valait pas le diable*, et l'on y aurait « trouvé difficilement un trait digne d'être conservé, sans doute « parce que le tout devait produire beaucoup d'effet. En général, « Gœthe était notre dieu[2]. »

Berlin, 1888-1892. — Minor, *Schiller, sein Leben und seine Werke*, I, II, Berlin, 1890. — Harnack, *Schiller* (dans la collection : *Geisteshelden*), Berlin, 1898. — R. Weltrich, *Friedrich Schiller*, I, Stuttgart, 1899. — Bellermann, *Schiller*, Leipzig, 1901.

1. *Schillers Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen*, Stuttgart, 1859. — A consulter : E. Müller, *Schillers Mutter*, Leipzig, 1894.

2. Scharffenstein, dans le *Morgenblatt*, année 1837.

Il ne s'agit encore que du premier Gœthe, celui de *Gœtz de Berlichingen*. Schiller sortit de l'école, en 1780, comme aide-chirurgien. Il y avait composé son drame des *Brigands*, dont les tirades enflammées passionnaient ses amis. La représentation de ce drame à Manheim, en 1782, à laquelle il assista sans permission, le brouilla tout à fait avec son protecteur, que ses ambitions littéraires avaient déjà fortement indisposé contre lui; et, craignant le sort du poète Schubart, il prit la fuite. Il erra pendant deux mois, à peu près sans ressources, de Manheim à Francfort, passa près d'une année dans le château de Mme de Wolzogen, à Bauerbach en Franconie [1], et revint à Manheim, dans le chimérique espoir de trouver un emploi durable au théâtre. Dans l'intervalle, il termina *la Conjuration de Ficsque* et *l'Intrigue et l'Amour*, qui achèvent le cycle dramatique commencé par *les Brigands*.

Les trois pièces procèdent, en effet, d'un même esprit, et ne sont, sous une forme différente, qu'un même réquisitoire contre la société; ce sont trois documents de la période *Sturm-und-Drang*. Charles Moor est le type de ces bandits vertueux qui ont longtemps défrayé la scène et le roman, et qui savent unir des sentiments nobles à des procédés violents. Expulsé de la maison paternelle et dépouillé de son héritage par son frère, il se crée une existence libre au fond des bois, une sorte de république spartiate dont il est le roi. Il se charge de tenir la balance égale entre le riche et le pauvre, et il vient généreusement en aide aux imperfections de la loi humaine et aux lenteurs de la Providence divine. « La loi, » dit-il, « n'a pas encore formé un grand homme, « mais la liberté enfante des colosses. » Il est vrai qu'à la fin de sa carrière il est contraint d'avouer que deux hommes comme lui renverseraient tout l'édifice du monde moral. La hardiesse des allusions, jointe au mouvement du style, gagna les spectateurs, et le succès fut très grand. Nul ne fut choqué de l'invraisemblance des caractères et de l'exagération des sentiments. Schiller, le premier, se rendit compte des défauts de son œuvre, et il montra, par la manière dont il se jugea lui-même, combien il était déjà supérieur à son public. Au sortir de la représentation, il écrivit, dans un article anonyme : « Si vous voulez que je dise

1. Mme de Wolzogen était la mère d'un condisciple de Schiller à l'École de Charles, qui s'était lié d'amitié avec lui.

« franchement mon opinion, cette pièce, malgré tout, n'est pas « une pièce de théâtre. Si l'on retranche les coups de feu et les « coups de sabre, les ruines et les incendies, elle est lourde et « fatigante pour la scène. Il m'a semblé aussi qu'il y avait une « trop grande accumulation de faits, qui nuit à l'impression « générale. On aurait pu, avec cette seule pièce, en faire trois, et « chacune aurait produit plus d'effet[1]. »

Schiller sentait déjà vaguement ce qu'il comprit clairement plus tard, que le premier devoir du poète dramatique était de contenir sa verve lyrique. Il l'essaya dans *la Conjuration de Fiesque* et dans *l'Intrigue et l'Amour*. On ne peut pas dire, cependant, que ces deux pièces constituent un progrès véritable sur *les Brigands*; elles furent conçues, du reste, sous la pression des mêmes circonstances. Dans *Fiesque*, le dialogue a plus de fermeté, et les scènes sont mieux enchaînées; mais il y a encore de l'indécision dans la peinture des caractères. Fiesque renverse le pouvoir des Doria, à l'aide du parti républicain; mais l'envie de régner le gagne à son tour, et il devient la victime d'une seconde conjuration. La pièce mentait, dès lors, à son titre de *tragédie républicaine*. Aussi Schiller composa, pour le théâtre de Manheim, une fin différente, où il montrait Fiesque rejetant volontairement la couronne que le peuple lui offrait, et bornant son ambition « à être le plus « heureux citoyen de la République de Gênes ». Le succès fut douteux; et Schiller, qui avait franchement mis à nu les défauts des *Brigands*, prit fait et cause pour *Fiesque*. « Pour ces gens-là, » dit-il en parlant des habitants de Manheim, « le mot de liberté est « un vain mot, et le sang des Romains ne coule pas dans leurs « veines[2]. »

Au fond, ce qui manquait à la pièce, c'était l'observation et l'étude; et ce défaut était particulièrement sensible dans un sujet historique. Schiller revint, dans *l'Intrigue et l'Amour*, à un ordre d'idées et de sentiments qui lui était plus familier, et où cette sorte d'improvisation fougueuse qui le soutenait alors était d'un emploi

1. *Würtembergisches Repertorium der Litteratur*, 1782; article reproduit dans les Suppléments des œuvres de Schiller publiés par Hoffmeister (*Nachlese zu Schillers Werken*, 4 vol., Stuttgart et Augsbourg, 1858; au 4e volume). Le même ouvrage donne, au 1er vol., les variantes du remaniement fait pour le théâtre de Manheim.

2. Lettre à Reinwald, du 4 mai 1784. Reinwald, bibliothécaire à Meiningen, épousa, deux ans après, la sœur aînée de Schiller, Christophine. — *La Conjuration de Fiesque* fut jouée pour la première fois le 11 janvier 1784.

plus facile. L'œuvre nouvelle, qui s'appela d'abord *Louise Miller*, était une tragédie bourgeoise, dans le genre inauguré par Lessing, mais d'un goût que Lessing n'aurait pas approuvé. Un jeune homme appartenant à la classe privilégiée, le fils du président de Walter, veut épouser la fille d'un pauvre musicien. Ferdinand de Walter est un vrai disciple de Rousseau; il veut que les distinctions sociales cèdent devant les droits imprescriptibles de la nature. « Voyons, » dit-il, « si mes lettres de noblesse sont plus « anciennes que le plan de l'univers, ou si mes armoiries sont plus « authentiques que ce décret du ciel que je lis dans les yeux de « Louise : Cette femme est pour cet homme [1]. » Mais le secrétaire Wurm, la créature et le digne associé du président, enveloppe sans peine les deux jeunes gens dans une intrigue où ils succombent. Ce qui éclate à travers tous les incidents de la pièce, c'est le contraste d'une aristocratie servile et corrompue et d'une bourgeoisie dupe de sa propre honnêteté; et l'effet qu'un tel spectacle devait produire sur les contemporains était encore augmenté par un procédé continu et tout à fait factice d'exagération. Tous les tons sont forcés; les sentiments sont fiévreux et convulsifs, l'action haletante et saccadée, les caractères outrés et grimaçants. Mais, pour la première fois, Schiller peignait ce qu'il connaissait, ce qu'il avait vu, ce dont il avait souffert; et, quelque chargé que fût son pinceau, les spectateurs pouvaient reconnaître les modèles sous la copie. Un critique allemand appelle *l'Intrigue et l'Amour* « le pendant tragique du *Mariage de Figaro* ». Les deux pièces furent jouées la même année [2]; elles marquent la différence de deux sociétés et de deux littératures. Ce que Beaumarchais esquisse en fines allusions et fait entendre à demi-mot, Schiller le grave en traits aigus, pour un public qui a plus d'enthousiasme que de goût et qui est plus sensible à la passion qu'à l'ironie.

L'Intrigue et l'Amour eut un immense retentissement sur le théâtre allemand. L'*Anthologie pour l'année 1782*, que Schiller avait composée en collaboration avec quelques amis, l'avait fait connaître comme poète lyrique [3]. C'était l'époque où Gœthe, à la

1. Acte premier, scène IV.
2. *L'Intrigue et l'Amour* fut représenté pour la première fois à Manheim le 9 mars 1784. Le mot cité est de Hettner.
3. Les pièces de l'*Anthologie* figurent, dans l'édition des œuvres complètes faite par Christian Gottfried Kœrner en 1812, sous le titre de *Poésies de la première période*. Schiller n'en avait conservé qu'un petit nombre dans l'édition de ses *Poésies* (2 parties, Leipzig, 1800-1803).

veille de son voyage en Italie, et préparant les œuvres de son âge mûr, gardait un silence dont le public s'étonnait. On commençait à croire que le jeune Schiller allait reprendre, à défaut de Gœthe, la tradition perdue de *Gœtz de Berlichingen* et de *Werther*. *L'Intrigue et l'Amour* venait à peine d'être joué à Manheim, qu'il reçut de Leipzig un envoi accompagné des plus vifs témoignages de sympathie. La lettre où il rend compte de sa surprise à Mme de Wolzogen (7 juin 1784), se termine par ces mots : « Lorsque je pense qu'il y a peut-être d'autres groupes semblables « où l'on m'aime sans me connaître; lorsque je pense que, dans « cent ans et plus, quand ma cendre sera dispersée, on bénira « peut-être ma mémoire, et qu'un peu de reconnaissance et « d'admiration me suivra dans la tombe, alors je me réjouis de « ma vocation de poète, et je me réconcilie avec Dieu et avec les « rigueurs de ma destinée. » Répondant à l'appel de ses nouveaux amis, il se rendit à Leipzig, au mois de mars 1785, et de là, au mois de septembre suivant, à Dresde. Les deux années qu'il passa auprès de Gottfried Kœrner et en partie dans sa maison le réconcilièrent en effet avec sa destinée, et le gage de cette réconciliation fut le poème de *Don Carlos*.

Le *Don Carlos* est peut-être, de tous les ouvrages dramatiques de Schiller, le plus défectueux quant à l'ensemble; il manque absolument d'unité. Mais il est d'une valeur inappréciable pour l'historien qui veut suivre le développement de son génie. Commencé en 1783, il ne fut terminé qu'en 1787, et il est intéressant de recueillir les témoignages de l'auteur lui-même sur les modifications que le plan subit dans l'intervalle. « Pendant le « temps que je mis à écrire *Don Carlos*, » dit-il, « un temps qui, par « de fréquentes interruptions, devint assez long, bien des choses « changèrent en moi, et cette pièce dut nécessairement partager « les vicissitudes de ma manière de penser et de sentir. Ce que j'y « avais trouvé d'abord de plus attachant ne fit plus dans la suite « la même impression sur mon esprit, et enfin me laissa presque « froid. De nouvelles idées, différentes des premières, s'étaient « élevées en moi; Carlos même avait baissé dans ma faveur, pour « ce seul motif peut-être que mon âge avait pris trop d'avance sur « le sien, et, par une raison contraire, le marquis de Posa avait « pris sa place. Il arriva ainsi que j'abordai le quatrième et le cinquième acte avec un cœur changé [1]. » Le *Don Carlos* plonge,

1. *Lettres sur Don Carlos* : lettre première.

par ses origines, dans la première période de Schiller; il procède de *l'Intrigue et l'Amour*. Il ne devait être d'abord « qu'un « tableau de famille dans une maison royale[1] », et le sujet, que Schiller connaissait surtout par Saint-Réal et Brantôme, ne manquait pas de situations tragiques. « Le caractère d'un jeune « prince ardent et magnanime, héritier de plusieurs couronnes, « le malheur d'une reine qui, dans l'éclat de sa fortune, se sent « opprimée, la jalousie d'un père et d'un époux dans une même « personne, la cruauté hypocrite d'un inquisiteur, la barbarie « d'un duc d'Albe, il y a là, » dit-il dans une lettre, « de quoi émou- « voir les spectateurs[2]. » Le marquis de Posa, qui ne joue qu'un rôle accessoire dans le plan primitif, devint peu à peu personnage principal, et dès lors toute l'économie de la pièce se trouva changée. Le *Don Carlos* ne fut plus un simple drame de famille, mais une sorte d'évangile de la liberté. Le marquis de Posa est un philosophe du XVIIIe siècle transporté à la cour de Philippe II; c'est Rousseau et Montesquieu réunis, prêchant la tolérance en face de l'inquisition, et soutenant le droit des peuples devant l'omnipotence royale. Il est le vrai pivot de l'action. Il a soufflé son rêve dans l'âme de Carlos. Que Carlos succombe, « la Providence sus- « citera un autre fils de roi et l'enflammera du même enthou- « siasme. » Lui-même sacrifie sa vie avec la foi confiante d'un apôtre, car il est « le concitoyen des hommes qui vivront un « jour ». Un tel caractère était-il vraisemblable, à l'époque où Schiller le fait paraître? était-il même dramatique? Les *Lettres sur Don Carlos* furent écrites en grande partie pour le prouver. Ce qui est certain, c'est que le poète parlait par la bouche de son héros, et que la philosophie de Posa était devenue la sienne. Une foi virile avait succédé, chez lui, au découragement et à la haine, et du même coup son style poétique s'était ennobli. La forme dramatique, grande et aisée, lui échappait encore, mais il commençait du moins à se dégager des liens d'un art confus et tourmenté[3].

1. Avis relatif à *Don Carlos*, dans le 3e cahier de la *Thalie*, une revue que Schiller publia de 1785 à 1791. Les deux premiers actes et une partie du troisième furent insérés dans les quatre premiers cahiers de la *Thalie*, en 1785 et 1786; une édition complète de la pièce parut en 1787. Un *Don Carlos* en prose fut joué avec succès au théâtre de Leipzig, en 1785.

2. Lettre à Reinwald, du 27 mars 1783.

3. A consulter. — A. Kontz, *Les Drames de la jeunesse de Schiller*, Paris, 1899.

2. — ÉTUDES HISTORIQUES ET PHILOSOPHIQUES. RAPPORTS AVEC GŒTHE.

Le *Don Carlos* ouvrit à Schiller le chemin de Weimar. Il avait fait, en 1784, une lecture du premier acte devant la cour de Hesse-Darmstadt. Le duc Charles-Auguste, gendre du landgrave, y assista; il conféra au poète le titre de conseiller, un titre qui, à la vérité, n'assurait en rien son avenir, mais qui lui donnait du moins un rang dans la société. Dès lors, toutes les pensées de Schiller furent dirigées vers la petite ville qui n'était grande que par son illustration littéraire. Il y arriva le 21 juillet 1787. L'année suivante, il rencontra Gœthe, revenu d'Italie, dans la maison de Mme de Lengefeld, à Rudolstadt[1]. Mais le moment où ils pouvaient se rapprocher n'était pas encore venu, et Schiller indique très nettement, dans une lettre à Kœrner, les motifs qui les tenaient éloignés l'un de l'autre. « Beaucoup de choses qui « sont encore intéressantes pour moi, qui sont encore pour moi « l'objet d'un désir ou d'une espérance, ont fait leur temps chez « lui. Il a pris une si forte avance sur moi — moins par les années « que par l'expérience et le développement personnel — que « nous ne pourrons plus jamais nous rencontrer en chemin. » Et, à la fin de la lettre, comme s'il sentait que cette disposition réciproque n'était que passagère, il ajoute : « Le temps nous « apprendra le reste[2]. » Le temps, en effet, qui n'avait plus guère de prise sur Gœthe, pouvait encore exercer son action féconde sur Schiller. Gœthe lui apparaissait, à ce moment, non pas précisément comme un modèle à suivre, mais du moins comme un maître dont il voulait mériter le suffrage. Il avoue, dans une autre lettre, « qu'il l'entoure d'espions » pour connaître son jugement, et que, s'il cherche à porter le poème des *Artistes* au dernier degré de perfection, c'est dans la pensée que Gœthe le lira[3].

1. La première entrevue est du 7 septembre 1788. La plus jeune des deux filles de Mme de Lengefeld, Charlotte, devint, en 1790, la femme de Schiller. L'aînée, Caroline, après avoir divorcé avec M. de Beulwitz, épousa, en 1794, Guillaume de Wolzogen. La *Vie de Schiller* de Caroline de Wolzogen, œuvre d'un témoin immédiat, mérite encore d'être consultée, même après les travaux critiques qui ont suivi.

2. Lettre du 12 septembre 1788. — La Correspondance de Schiller avec Kœrner est du plus haut intérêt, non seulement pour la connaissance de sa vie et de son caractère, mais pour tout l'ensemble de la vie littéraire à Weimar.

3. Lettre à Kœrner du 2 février 1789.

Déjà même il faisait, lui aussi, en imagination, son voyage en Italie; il lisait Homère, et il traduisait l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide. L'amour de l'antiquité fut entre eux un premier point de contact. *Les Dieux de la Grèce*, que Schiller écrivit en 1788, auraient pu être signés de Gœthe.

En somme, un sentiment d'émulation vis-à-vis de Gœthe, le désir de s'élever jusqu'à lui, de traiter de pair avec lui, fut le dernier ressort du développement de Schiller. Mais il savait que le moyen d'égaler Gœthe ce n'était point de l'imiter, et il suivit sa propre voie. La veine poétique de sa jeunesse était épuisée; il la renouvela par des études historiques et philosophiques. L'histoire lui tint lieu d'expérience; la philosophie lui apprit à regarder au dedans de lui-même et à corriger, par l'habitude de la réflexion, la fougue naturelle de son génie.

Le premier ouvrage historique de Schiller, *la Révolte des Pays-Bas confédérés contre le gouvernement espagnol*[1], dont le commencement parut en 1788 dans le *Mercure allemand*, peut être considéré comme une continuation des études pour *Don Carlos*; il contient les meilleures pages que Schiller ait écrites en ce genre. Trois ans après, il commença l'*Histoire de la guerre de Trente Ans*[2]. Dans l'intervalle, il fut appelé à une chaire d'histoire de l'université d'Iéna. Il inaugura ses leçons par un discours qui eut un grand retentissement, et où il exposa les principes de sa méthode[3]. Cette méthode ne pouvait être, comme on le pense bien, celle de la recherche savante et exacte. Le fait particulier n'avait de valeur, aux yeux de Schiller, que comme élément d'un fait général; l'histoire d'un siècle, d'une nation, n'était pour lui qu'un échelon pour s'élever à l'histoire de l'humanité. Il considérait même comme un des grands avantages de la culture moderne les ressources qu'elle offrait pour la généralisation historique. « Nous autres modernes, » dit-il dans une lettre à Kœrner, « nous « disposons d'un genre d'intérêt dont l'intérêt patriotique n'ap- « proche pas. L'intérêt patriotique ne convient, en général, qu'à « des nations qui n'ont pas de maturité, à la jeunesse du monde.

1. *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, Leipzig, 1788.
2. *Geschichte des dreissigjährigen Krieges*, Leipzig, 1793; publié d'abord dans *Historischer Kalender für Damen*, 1791-1793.
3. *De l'essence et du but de l'histoire universelle* (*Was heisst und zu welchem Zweck studiert man Universalgeschichte?*).

« A un point de vue supérieur, tout événement remarquable qui « s'est passé au sein de l'humanité intéresse l'humanité entière. « Écrire pour une seule nation, c'est s'asservir à un idéal mes- « quin. Un esprit philosophique ne saurait s'enfermer dans de si « étroites limites; il ne peut s'arrêter à une forme aussi variable, « aussi accidentelle, aussi arbitraire de l'humanité, à un frag- « ment : car qu'est-ce que la plus grande nation, sinon un frag- « ment? Une nation, un événement national, ne peuvent captiver « son attention que dans la mesure où ils contribuent au progrès « de l'espèce[1]. » Ce que Schiller enseignait, ce qu'il exposait dans ses écrits, ce n'était donc pas l'histoire proprement dite, c'était plutôt cette science indécise qui tient un peu de l'histoire et beaucoup de la philosophie, et qu'on appelle la philosophie de l'histoire. Il continuait Herder, mais, il faut le dire, avec une méthode plus étroite, et c'est le seul reproche qu'on puisse lui adresser. Pour Herder, chaque moment dans la vie de l'humanité a sa valeur en lui-même et demande à être étudié pour lui-même. Pour Schiller, tout le développement historique aboutit à la constitution d'un état social comme le rêvait le XVIIIe siècle. C'était revenir à la méthode de Voltaire. Mais ce qu'il faut louer sans réserve, c'est l'animation du récit et la peinture des caractères.

Une partie des idées de Schiller sur le plan de l'histoire étaient empruntées à Kant. La *Critique du jugement*, qui parut en 1790, fut pour lui l'occasion d'une étude complète de la philosophie nouvelle. Il s'en appropria tout ce qui convenait à sa nature. Sans suivre le maître dans les sentiers dialectiques à travers lesquels serpente la *Critique de la raison pure*, il lui demanda surtout la solution pratique du problème de la liberté; et, tout en lui empruntant ses théories morales, il les réchauffa d'un souffle poétique, et les tempéra par un mélange de libéralisme délicat. Kant avait imposé aux sens le joug de la raison; il avait donné à la loi morale la forme d'un commandement impératif. « Il fut « le Dracon de son temps, parce que son temps ne lui semblait « pas digne d'avoir un Solon. Du sanctuaire de la raison pure, il « fit sortir la loi morale, et il la fit paraître dans toute sa sainteté, « sans s'inquiéter de savoir s'il y a des yeux trop faibles pour « en soutenir l'éclat. » Schiller écrivit le traité *De la Grâce et de*

1. Lettre du 13 octobre 1789.

la Dignité[1], pour montrer que la vertu peut et doit être le résultat d'un mouvement spontané de l'âme, naturellement éprise de beauté morale. « On dit d'un homme : « C'est une belle âme, » « lorsque, chez lui, le sens moral a fini par s'assurer de tous les « mouvements intérieurs, au point de pouvoir abandonner sans « crainte la direction de la volonté à la sensibilité, et de ne « jamais courir le risque de se trouver en désaccord avec les « décisions de celle-ci. Il s'ensuit que, dans une belle âme, ce ne « sont pas telles ou telles actions en particulier, c'est le carac- « tère tout entier qui est moral. Aussi ne peut-on lui faire un « mérite d'aucune de ces actions, parce que la satisfaction d'un « instinct ne saurait être méritoire. » De même que la grâce est l'expression d'une belle âme qui se plie sans effort aux exigences de la loi morale, de même la dignité est le caractère d'un esprit que nulle pensée basse ne saurait atteindre. Unies dans un même être et harmonieusement fondues ensemble, elles constituent la vraie moralité et la noblesse intellectuelle.

Le traité *De la Grâce et de la Dignité* expose les principes de la *morale esthétique* appliqués à l'individu. Dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*[2], Schiller développe sa théorie en l'appliquant à la communauté. Le sentiment du beau, qui, en conciliant les penchants contraires, porte l'harmonie au sein de l'âme humaine, apaise également, par l'adoucissement des mœurs, les conflits entre les forces rivales dans l'État. L'art devient ainsi le dernier terme du progrès social; il contient implicitement la morale, la politique, la religion. Il est inutile d'insister sur ce qu'une telle conception de l'art, une telle extension de son rôle et de son influence a de chimérique. Schiller lui-même termine sa dernière lettre par un aveu, qui est presque une réfutation de ce qui précède. « Où trouverons-nous, » dit-il, « l'*État esthétique*? « Toute âme délicate et bien ordonnée l'appelle de ses vœux. En « fait, il n'existe peut-être, comme l'Église pure, comme la Répu- « blique pure, que dans quelques cercles choisis. » Mais si la théorie de Schiller était sans grande portée politique, elle impliquait du moins une haute idée de l'art et de sa mission sociale.

1. *Ueber Anmuth und Würde*, inséré d'abord dans *la Nouvelle Thalie* de 1793.

2. *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*. Ces lettres parurent d'abord dans *les Heures*, revue mensuelle que Schiller dirigea de 1795 à 1797. Sur la fondation de cette revue, voir la Correspondance de Schiller avec le libraire Cotta, publiée par W. Vollmer (Stuttgart, 1876), et les *Suppléments* de Hoffmeister, au 4e vol.

« Vis avec ton siècle, » dit-il en s'adressant au jeune poète, « mais ne sois pas sa créature. Donne à tes contemporains, non « ce qu'ils sont disposés à louer, mais ce qui leur est nécessaire. « Chasse de leurs plaisirs le caprice, la frivolité, la rudesse, et « tu les banniras insensiblement de leurs actions, et enfin de « leurs sentiments. Environne-les de formes grandes, nobles, « ingénieuses, et multiplie autour d'eux les symboles du parfait, « jusqu'à ce que l'apparence triomphe de la réalité, et l'art de « la nature[1]. »

Accord intime entre les facultés de l'âme humaine, accord de l'homme avec la nature et avec la société : telles étaient les idées que le poète philosophe se plaisait à reprendre sans cesse, à reproduire sous mille formes et à développer en tous sens. Après les avoir exposées théoriquement, il voulut les appliquer à l'histoire des littératures : ce fut l'objet du beau traité *De la Poésie naïve et de la Poésie de sentiment*[2].

Schiller cherche d'abord à se rendre compte du genre d'intérêt qui nous attire vers ce qui est primitif. Le naturel, dit-il, nous cause de la surprise, parce que nous ne vivons plus dans la nature. Le retour à la nature nous frappe comme *naïveté* : « La « naïveté est une ingénuité enfantine qui se rencontre là où l'on « ne s'attend plus à la trouver. » Les anciens nous semblent naïfs; ils ne l'étaient pas pour eux-mêmes; ils auraient cessé de l'être, s'ils avaient eu conscience de leur naïveté. Ils ne sentaient pas le prix du naturel, parce que le naturel, pour eux, c'était l'art même. « Les anciens sentaient *naturellement*; nous « sentons *le naturel*. Le sentiment qui remplissait l'âme d'Homère, « lorsqu'il peignait son « divin bouvier » donnant l'hospitalité à « Ulysse, était certainement fort différent de celui qui agitait « l'âme du jeune Werther, lorsqu'au sortir d'une réunion qui « l'avait ennuyé il lisait l'*Odyssée*. Le sentiment que nous éprou« vons pour la nature ressemble à celui du malade pour la santé. » Quand la nature ne se rencontre plus dans la vie, l'homme la cherche dans la poésie; alors commence le rôle de la poésie de sentiment. Le poète ancien se borne à peindre les objets, tels qu'ils se présentent à lui; « il disparaît derrière son œuvre, « comme la divinité se cache derrière l'édifice de l'univers. » Le

1. Neuvième lettre.
2. *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, dans *les Heures* de 1795 et 1796.

poète moderne, au contraire, transporte dans la nature les sentiments de son âme, et substitue à la réalité ses conceptions idéales. Des poètes naïfs « apparaissent encore par intervalles, « comme des étrangers qui étonnent, ou comme des enfants de « la nature dont la rudesse scandalise; mais ils ne font pas for- « tune auprès de leurs contemporains. » Le but de l'art moderne sera-t-il donc un simple retour à la naïveté antique? Non, répond Schiller, l'art moderne, s'il voulait revenir en arrière, ne retrouverait plus les fraîches inspirations de l'enfance du monde, et il perdrait les avantages que donne le spectacle d'une civilisation complexe. La vraie poésie est faite d'un heureux mélange de réalité et d'idéal; elle répugne également à deux genres d'excès, qui la feraient tomber l'un dans l'idéalisme creux, l'autre dans le réalisme vulgaire.

Une telle conclusion devait plaire à Gœthe. On voit, du reste, par mainte allusion, que Schiller pensait à Gœthe en écrivant son traité. Il le désigne, dans un passage, comme « celui de tous « les poètes modernes qui s'écarte le moins de la réalité sensible « des choses ». La publication des *Heures*, en 1795, amena entre eux un rapprochement définitif, fondé à la fois sur l'amitié personnelle et sur l'association des plus nobles intérêts. Ils écrivirent ensemble, en 1796, une longue suite d'épigrammes sous forme de distiques, les *Xénies*, « renards à la queue allumée, lancés dans « les champs des Philistins », qui leur attirèrent de vives ripostes, mais qui leur assurèrent l'empire de la littérature [1]. L'année suivante, qui a été appelée *l'Année des ballades*, ils composèrent, sur des sujets souvent discutés en commun, la plupart de ces petits poèmes où une pensée philosophique se dégage, sans effort et sans nulle prétention didactique, d'un récit simple et bien ordonné.

Le Chant de la Cloche, terminé en 1799, n'est lui-même qu'une sorte de ballade agrandie, prenant les proportions d'une épopée lyrique. C'est, au point de vue de la forme, le plus parfait des ouvrages de Schiller. « Je ne connais dans aucune langue, » dit un

1. L'idée en était empruntée au poète latin Martial. Une *xénie* était un présent que, chez les anciens, on offrait à ses invités, comme gage d'hospitalité et de bon accueil. Les *Xénies* de Gœthe et de Schiller étaient comme un banquet ironique auquel ils conviaient les célébrités, grandes et petites, du monde littéraire. — Éditions de Boas (*Gœthe und Schiller im Xenienkampf*, 2 vol., Stuttgart et Tubingue, 1851) et de Erich Schmidt et B. Suphan (*Xenien 1796, nach den Handschriften des Gœthe- und Schiller-Archivs*, Weimar, 1893.

de ses admirateurs, « un poème qui, dans un aussi petit espace, « ouvre un aussi vaste horizon, et qui parcoure d'un élan à la fois « aussi rapide et aussi aisé toute l'échelle des sentiments de l'âme. « C'est la vie entière avec ses époques marquantes, renfermée « dans une épopée dont la nature même a fourni le cadre et tracé « les limites[1]. »

3. — CHEFS-D'ŒUVRE DRAMATIQUES.

La poésie lyrique et narrative remplit, dans la carrière de Schiller, les intervalles des grandes créations. Mais c'est au genre dramatique, à cette forme préférée de la poésie moderne, qu'il revenait toujours. Il avait écrit, dans sa jeunesse, quelques pièces qui, tout incultes qu'elles étaient, avaient eu du succès, parce qu'elles répondaient au goût de l'époque. Plus tard, dans ses études philosophiques sur l'art, il avait donné une large place au théâtre. Il avait recherché les causes de l'émotion tragique[2]; il avait réfléchi aux moyens de tirer parti de cette communication directe et instantanée que la scène établit entre le poète et les spectateurs. Le moment était venu de mettre la théorie en pratique. La voie la plus sûre était peut-être de se rattacher au passé immédiat, de continuer les traditions, quelque incertaines qu'elles fussent, du milieu du siècle, tout en les pénétrant d'un esprit nouveau. Un théâtre national n'est-il pas, avant tout, le fruit d'une collaboration où la nation elle-même entre pour une part importante? Lessing, la tête la plus dramatique de l'Allemagne, avait cherché toute sa vie à se mettre en rapport d'idées et de sentiments avec ses contemporains, sans flatter le mauvais goût et sans encourager la vulgarité. Schiller obéissait à une tendance contraire; il ne pensait qu'à soustraire la Muse tragique au contact de la réalité; il voulait, comme il disait, la remettre sur le cothurne; et, consultant tour à tour Sophocle, Racine et Shakespeare, il entreprit de créer un théâtre à la fois savant et original, à la fois cosmopolite et allemand, qui fût comme une représentation générale et symbolique de la vie, digne d'un siècle philosophique. Les ouvrages qu'il publia successive-

1. Guillaume de Humboldt, dans l'introduction de sa correspondance avec Schiller.

2. *Ueber die tragische Kunst*, 1792. — *Ueber das Pathetische*, 1793.

ment depuis *Wallenstein* jusqu'à *Guillaume Tell* marquent, à ce point de vue, une série de tentatives du plus haut intérêt.

Schiller, dans l'*Histoire de la guerre de Trente Ans*, avait peint Wallenstein d'un trait. « L'ambition, » dit-il, « l'avait élevé, l'ambi-« tion le perdit; » et il ajoute : « Avec tous ses défauts, il fut « grand, digne d'admiration, et il aurait été incomparable, s'il « avait gardé la mesure. Les vertus du dominateur et du héros, « la prudence, la justice, la fermeté et le courage atteignent dans « son caractère des proportions colossales; mais il manquait des « vertus plus douces qui font l'homme, qui ornent le héros et « font chérir le maître [1]. » Mettre un tel personnage aux prises avec une société troublée, où l'impuissance des lois donne un libre cours aux entreprises individuelles, le montrer « comme « l'enfant aventureux de la fortune, l'idole des camps et le fléau « des provinces, l'appui et l'effroi de son empereur [2] », c'était un beau sujet de drame. Que manquait-il donc au tableau? Cet arrière-plan mystérieux où les anciens reléguaient l'invisible Destin, ces forces étranges de la nature auxquelles l'âme libre elle-même ne peut se soustraire, qui tantôt paralysent l'activité humaine, tantôt la précipitent vers un dénouement inattendu. Schiller, qui avait d'abord abordé le sujet sans préoccupation philosophique et en avait fait jaillir sans peine les situations intéressantes, trouva bientôt que la responsabilité humaine y jouait un trop grand rôle. « Ce qui m'embarrasse, » écrit-il à Gœthe, « c'est le défaut radical inhérent à la catastrophe et qui la rend « impropre à un dénouement tragique. Ce n'est pas, à vrai dire, « le destin qui cause la mort du héros, c'est plutôt sa propre « faute. Cependant je me console un peu par l'exemple de « *Macbeth*; là aussi ce n'est pas le destin, c'est le crime qui con-« duit l'homme à sa perte [3]. » L'exemple de *Macbeth* aurait dû non seulement consoler Schiller, mais le rassurer tout à fait. Shakespeare, en mettant la volonté et la responsabilité humaines aux prises avec les événements, avait créé le type original du drame moderne.

L'agent surnaturel qui détermine l'action dans le *Wallenstein*, ou du moins qui influe sur les déterminations du personnage principal, c'est l'astrologie, la croyance aux étoiles, funestes ou pro-

1. Fin du quatrième livre.
2. *Wallenstein*, Prologue.
3. Correspondance entre Schiller et Gœthe, 28 novembre 1796.

pices, révélatrices des desseins de Dieu. C'est la fatalité antique, transportée en quelque sorte au sein de l'âme humaine. Wallenstein est né sous la constellation de Jupiter; il est persuadé qu'un arrêt du ciel l'a prédestiné à une fortune royale. Il est sûr de son armée; il croit l'être de ses lieutenants. Il n'a plus qu'à rompre le lien d'obéissance qui l'attache à l'empereur; mais il attend qu'une conjonction favorable lui indique le moment d'agir. Un de ses partisans dévoués lui dit : « Tu attendras si longtemps « l'heure des étoiles, que l'heure terrestre t'échappera. Crois-« moi, c'est dans ton sein que sont les astres de ta destinée. » Wallenstein lui répond : « Tu parles comme tu comprends. Tu « peux voir ce qui est terrestre et vulgaire; tu peux combiner « avec prudence les rapports les plus proches des choses; mais « ce qui, avec une portée mystérieuse, se trame et s'agite dans « les profondeurs de la nature..., l'échelle des esprits, qui, de « cette terre de poussière, s'élève par mille échelons jusqu'au « monde des étoiles, et que les puissances du ciel montent et « descendent, toujours actives..., c'est ce que ne peuvent voir « que les enfants de Jupiter, nés sous la lumière et lumineux « eux-mêmes[1]. » Une part de la faute de Wallenstein est donc rejetée, comme Schiller le dit lui-même dans le Prologue, sur l'influence des astres; une autre est attribuée aux événements qui l'entraînent malgré lui. Quelques-uns de ses partisans, lassés de son irrésolution, agissent sans lui, et le compromettent à son insu. D'autres l'abandonnent. Octavio Piccolomini, qu'un rêve prophétique lui a fait voir comme le plus dévoué de ses lieutenants, l'arrête, sur un ordre impérial, au moment où il se dispose à donner la main aux Suédois. L'action principale est ainsi entourée d'épisodes qui la complètent et qui l'éclairent au point de vue moral. Schiller crut même devoir introduire dans sa pièce, comme pour en adoucir le caractère austère, un certain nombre de scènes presque lyriques, qui se jouent entre Max, le fils de Piccolomini, et Thécla, la fille de Wallenstein. Ce furent les scènes les plus applaudies aux premières représentations; mais l'ouvrage prit ainsi, de développement en développement, des proportions colossales. Schiller n'avait voulu faire, à l'origine, qu'un drame; il arriva à composer un *poème dramatique*, formé de trois parties : une comédie en un acte, intitulée *le Camp de*

1. *Les Piccolomini*, acte II, scène VI.

Wallenstein, une pièce d'un caractère indéfinissable, *les Piccolomini*, et enfin une tragédie, *la Mort de Wallenstein*. Les deux dernières parties, en cinq actes chacune, sont inséparables; l'une contient l'exposition de l'autre, et elles forment ensemble une immense tragédie en dix actes. Ainsi le *Wallenstein*, qui ouvre une ère nouvelle dans l'histoire du théâtre allemand, est en lui-même presque impropre à la scène [1].

Le poète avait été débordé par son sujet. Théoriquement, les principes de la composition dramatique étaient désormais arrêtés dans son esprit, et il s'efforça de plus en plus de s'y conformer, dans *Marie Stuart*, dans *la Pucelle d'Orléans* et dans *la Fiancée de Messine*. Ces trois pièces, surtout les deux premières, ressemblent à des drames historiques; mais l'histoire n'en fournit que le cadre. C'est l'imagination de l'auteur, soutenue et guidée par la réflexion philosophique, qui trace les lignes du tableau. « Je crois, » dit Schiller dans une lettre à Gœthe, « que l'on ferait bien de n'em- « prunter toujours à l'histoire que les relations générales du temps « et les situations des personnages, et d'abandonner tout le reste « à la liberté de l'invention poétique. Il en résulterait une sorte « de genre intermédiaire, réunissant les avantages du drame « historique et ceux du drame d'invention pure. » Et Gœthe lui répond que le poète, une fois affranchi du détail historique, peut se donner carrière dans le développement de « ce qui est pure- « ment humain [2] ». De telles idées n'avaient rien de hardi en elles-mêmes; mais elles pouvaient égarer un génie à la fois lyrique et philosophique comme Schiller. *La Mort de Wallenstein* était à peine mise à l'étude au théâtre de Weimar, qu'il s'occupait déjà de *Marie Stuart*. Il annonça d'abord à Gœthe qu'il avait supprimé tout le détail du procès et même « tout ce qui est politique [3] ». En effet, il ne reste rien, dans sa pièce, de cette grande lutte des nationalités et des religions qui remplit le XVIe siècle. Élisabeth et Marie Stuart ne sont plus que des rivales de beauté, rajeunies toutes les deux, la dernière surtout, qui doit attirer les sympathies du spectateur. Au moment où la toile se lève, la sentence de mort est prononcée, il n'y manque que la signature royale. Schiller

1. *Le Camp de Wallenstein* fut joué pour la première fois sur le théâtre de Weimar le 12 octobre 1798, *les Piccolomini* le 30 janvier 1799, et *la Mort de Wallenstein* le 20 avril suivant.
2. Correspondance, à la date du 20 et du 21 août 1799.
3. Le 26 avril 1799.

s'applaudissait de pouvoir faire concourir tous les incidents à une catastrophe prévue, et d'exciter ainsi, dès la première scène, la crainte et la pitié, selon la recommandation d'Aristote [1]. L'action est resserrée dans le plus étroit espace, ou plutôt elle se réduit à une seule situation. Tous les développements que le poète y ajoute ont pour but de bien définir le genre de culpabilité qui plane sur l'héroïne. Marie est innocente devant ses juges terrestres, car elle n'a aucune part aux complots qui se trament contre les jours de sa rivale; mais elle s'accuse, au fond de sa conscience, d'avoir trempé dans le meurtre de son époux Darnley, et elle espère, par un châtiment immérité, donner satisfaction à la justice divine. Toute l'économie de la pièce aboutit à cette scène qui a été beaucoup blâmée dans l'origine et qui fut supprimée dès les premières représentations, la scène où Melvil apporte à Marie l'hostie consacrée et reçoit sa confession : « Ainsi vous montez sur l'échafaud, « assurée de votre innocence? » Elle répond : « Dieu me fait la grâce « d'expier par une mort imméritée la faute grave, la dette de sang « de ma jeunesse. » Melvil la bénit : « Allez-donc et expiez-la en « mourant! Tombez, victime résignée, devant l'autel! Le sang « répandu peut se racheter par le sang. » La résignation de Marie Stuart rend sa mort touchante. Quant à Élisabeth, « la royale « cafarde [2] », tout contribue à la rendre odieuse. L'action pivote sur des nuances morales, tandis que les grands horizons du sujet disparaissent.

Schiller, depuis qu'il était revenu au théâtre, n'avait qu'une pensée : se rapprocher, par le fond comme par la forme, de la tragédie antique. Le sujet de Jeanne d'Arc, qu'il entreprit aussitôt après *Marie Stuart*, le charma par un côté surnaturel qui rappelait les fables héroïques de la Grèce. La légende faisait deux parts dans le caractère de la Pucelle; elle lui attribuait toutes les qualités naturelles de l'héroïsme, la décision prompte, le courage indomptable, et avant tout un ardent patriotisme; mais elle la montrait aussi comme la vierge inspirée, rapportant tous ses actes au « Roi du ciel ». Schiller crut avoir trouvé enfin une occasion de donner au spectacle tragique un arrière-plan merveilleux. Jeanne est arrachée malgré elle à la vie paisible des champs. Elle entend la voix de l'Esprit, qui lui dit : « Va! tu me

1. Lettre à Gœthe, du 18 juin 1799.
2. Expression de Schiller, dans une lettre à Gœthe, du 30 juillet 1799. — *Marie Stuart* fut représentée pour la première fois, à Weimar, le 14 juin 1800.

« rendras témoignage sur la terre. Dans le rude airain tu bou« cleras tes membres; tu couvriras d'acier ta poitrine délicate. « Que jamais l'amour d'un homme ne touche ton cœur avec les « ardeurs coupables d'un désir terrestre! La couronne des fian« çailles n'ornera point tes cheveux, nul aimable enfant ne fleu« rira sur ton sein. Mais je mettrai sur ton front l'auréole des « combats, qui t'élèvera au-dessus de toutes les femmes de la « terre. » Jeanne se soumet au sacrifice qui lui est imposé, de rester pure de toute affection humaine; ou plutôt, toute remplie qu'elle est de sa mission céleste, ce sacrifice n'en est pas un pour elle. Mais pourquoi faut-il que l'Esprit divin, qui l'a cherchée dans son obscurité, et qui l'a élevée au-dessus d'elle-même, l'abandonne tout d'un coup? Pourquoi son âme virile, qui a repoussé l'hommage des chevaliers français, s'abaisse-t-elle devant l'ennemi de sa nation? Ou sa vocation était trompeuse, ou sa défaillance est inexplicable. Schiller n'a pas seulement accepté le côté surnaturel du sujet; il y a mêlé arbitrairement l'idée métaphysique de la chute et de la régénération morale, et il l'a rendu ainsi doublement invraisemblable. Jeanne se relève par un énergique effort, et achète au prix d'un dernier combat l'honneur de mourir à l'ombre de son étendard. Pris isolément, tous les détails captivent et intéressent; à l'art de calculer les effets s'ajoutent les séductions d'un beau style; mais l'ensemble étonne et déconcerte, et l'on se demande si le poète, en laissant dans l'ombre la simple épopée de l'histoire, n'a pas fait un trop grand sacrifice à ses conceptions idéales [1].

Dans *Marie Stuart*, Schiller avait commenté l'histoire; dans *la Pucelle d'Orléans*, il l'avait profondément modifiée; dans *la Fiancée de Messine*, il ne lui emprunte plus que les contours généraux; les événements et les personnages sont de son invention. Il n'avait essayé jusqu'ici que d'introduire dans le drame un élément surnaturel qui rappelât de loin l'antique fatalité; il crut enfin pouvoir ressusciter le pur Destin et lui donner un interprète vivant dans le chœur. « Le chœur, » dit-il, « abandonne le « cercle étroit de l'action, pour s'étendre sur le passé et sur « l'avenir, sur les temps et les peuples lointains, sur l'humanité « entière; il déduit les grands principes de la vie; il exprime les

1. *La Pucelle d'Orléans* fut représentée pour la première fois, à Leipzig, le 17 septembre 1801.

« leçons de la sagesse. Mais il procède avec toute la puissance de « l'imagination, avec la méthode hardie de la poésie lyrique, qui « s'avance, comme à pas divins, sur les hauts sommets des choses « humaines[1]. » Ainsi le secret de l'émotion religieuse au théâtre était retrouvé, dans le siècle de la philosophie, par un effort du génie critique, et Schiller donnait la main à Sophocle. Dans *la Fiancée de Messine*, comme dans *Œdipe roi*, l'effet dramatique résulte de la révélation progressive d'événements écoulés. « Le « passé, » dit Schiller dans une lettre à Gœthe, « peut être d'autant « plus terrible qu'il est irréparable : craindre qu'une chose n'arrive « est moins effrayant que de craindre qu'elle ne soit arrivée[2]. » Deux frères et une sœur meurent pour expier un attentat qui a été commis longtemps avant qu'ils fussent au monde; la malédiction qui devait frapper les coupables n'éclate qu'après deux générations. Il est vrai que Schiller, par une sorte de concession à la conscience moderne, a composé ses caractères de façon à rendre la catastrophe au moins vraisemblable. Don César est violent et impérieux, comme Œdipe. Sa mère, Isabelle, est faible et indécise; tout ce qu'elle fait pour arrêter le dénouement ne sert qu'à le précipiter. Chaque personnage porte en lui sa faute, grave ou légère, mais hors de proportion avec le châtiment; et chacun peut s'appliquer ces paroles d'Isabelle : « Ce que je souffre, « je le souffre innocente; mais les oracles sont sanctionnés et « les dieux justifiés. » Les oracles, c'était, au fond, ce qui manquait à Schiller. Il les remplace par des songes; mais une superstition individuelle a-t-elle la même valeur qu'une croyance enracinée dans le cœur d'une nation? Les dieux que le poète invoque sont des puissances insaisissables, des abstractions morales. Le chœur lui-même n'est qu'un groupe de personnages qui interviennent dans l'action, qui tantôt s'unissent, tantôt se divisent, et même se combattent. En un mot, Schiller donnait lui-même un démenti à sa théorie par les difficultés qu'il rencontra dans l'application. Au reste, l'accueil que la pièce nouvelle trouva auprès du public lettré et non lettré pouvait l'éclairer sur le succès relatif de sa tentative. L'art de la composition, la beauté du style, furent universellement admirés; mais des juges éclairés, comme

1. Voir la dissertation : *De l'usage du chœur dans la tragédie*, qui sert de préface à *la Fiancée de Messine*.

2. Lettre de 2 octobre 1797. — Schiller pensa longtemps à traduire *Œdipe roi* pour le théâtre de Weimar; *Guillaume Tell* lui fit abandonner ce projet.

Herder, le philosophe Jacobi, le duc Charles-Auguste, hasardèrent des critiques sur la conception même du sujet. « L'impression « générale, » écrit Schiller à Kœrner, « a été puissante, extraordi- « naire. Sur le chœur et sur le ton lyrique qui domine dans la « pièce, les avis sont partagés, car une grande partie du public « allemand n'a pas encore pu renoncer à ses idées prosaïques « sur le naturel dans l'art : c'est la vieille discussion que nous « ne pouvons espérer de clore [1]. » Et, dans une lettre à Iffland, répondant à quelques objections que celui-ci lui avait faites au point de vue de la représentation à Berlin, il dit qu'il n'ira pas plus loin dans la voie où il s'est engagé, qu'un homme ne saurait entrer en lutte avec le monde entier, et qu'en fin de compte le vrai signe de la perfection, dans un ouvrage dramatique, c'est d'exciter un intérêt général et durable [2].

A ce point de vue, *Guillaume Tell* serait le chef-d'œuvre de Schiller; il l'est, en effet, par la simple beauté du sujet, que le poète a saisie d'emblée par une sorte d'intuition immédiate, et qu'il a su, dès les premières scènes, mettre sous les yeux du spectateur. Ce n'est point un hors-d'œuvre, ni un pur ornement, que ce tableau idyllique qui ouvre le drame, où un pêcheur, un pâtre et un chasseur des Alpes viennent chacun chanter une strophe, et, un instant après, ces nuées orageuses qui s'abaissent des montagnes et « projettent leur ombre sur la scène », symbole du tumulte guerrier qui va bientôt se déchaîner sur les cantons. Dès l'abord, c'est le peuple suisse qui s'annonce comme personnage principal; et le paysage n'est pas seulement là pour fournir à l'action un cadre grandiose, il est constamment associé aux événements. La nature concourt à l'œuvre de l'homme. Le Rütli dresse son mur de rochers autour des conjurés; le lac se soulève sous la barque où Gessler emmène Guillaume Tell, et fait tomber les chaînes du prisonnier. Il importait, en un pareil sujet, que le spectateur eût la sensation vive des localités. Schiller redevenait donc poète descriptif, comme il l'avait été dans certaines de ses ballades; et il a choisi, avec un tact remarquable, le genre de description qui convenait aux mœurs patriarcales de son drame, celle qui marque le détail caractéristique et qui fait voir les

1. Lettre du 28 mars 1803.

2. Le 22 avril 1803. — La première représentation de *la Fiancée de Messine* eut lieu le 19 mars, à Weimar; la pièce fut jouée, le 14 et le 16 juin suivants, au théâtre de Berlin, alors dirigé par Iffland.

objets. Dans la conversation qui a lieu, au premier acte, entre Stauffacher et sa femme, devant leur maison « qui domine la « grande route près du pont », sous le tilleul qui ombrage la porte, Gertrude commence par peindre à son mari l'aisance dont ils jouissent, et qu'il aura bientôt à défendre contre la convoitise du bailli; et voici comment elle s'exprime : Homère ne lui aurait pas prêté un autre langage :

Les granges sont pleines. Le bétail en troupe nombreuse, — et les chevaux à la robe lisse, bien dressés et bien nourris, — ont été heureusement ramenés de la montagne, — pour hiverner dans les étables commodes. — Vois ta maison qui se dresse, riche comme un noble manoir. — La charpente en est neuve, toute de beau bois de tige, — faite à l'équerre et assemblée avec art. — Des fenêtres en grand nombre brillent au loin et éclairent les appartements. — Des écussons de diverses couleurs sont peints sur la façade; — de sages maximes y sont inscrites, et le voyageur — s'arrête pour les lire, et il en admire le sens [1].

Schiller n'avait vu la Suisse que par les yeux de Gœthe, car c'est Gœthe qui avait d'abord eu l'idée de faire de Guillaume Tell, ou plutôt de la Suisse, le sujet d'un poème. Lorsqu'en 1797 Gœthe visita pour la troisième fois le lac des Quatre-Cantons, en compagnie du peintre Meyer qui le mettait au courant des traditions locales, il lui prit envie, comme il le dit dans ses *Annales*, d'écrire une suite d'hexamètres. Tell lui apparut comme un héros d'épopée, comme le représentant d'un âge de la civilisation qui avait trouvé dans les petits cantons de la Suisse son terrain naturel, et qui s'était maintenu là plus longtemps que dans les grands États environnants. « Ce qui me séduisit d'abord, » dit-il à Eckermann, « ce fut l'idée de reproduire dans un poème les « richesses variées d'un paysage incomparable. Mais, pour donner « à ma peinture plus de charme, d'intérêt et de vie, je pensai « qu'il fallait mettre sur ce sol caractéristique des figures qui ne

1. « Voll sind die Scheunen, und der Rinder Schaaren,
« Der glatten Pferde wohlgenährte Zucht
« Ist von den Bergen glücklich heimgebracht
« Zur Winterung in den bequemen Ställen.
« Da steht dein Haus, reich, wie ein Edelsitz;
« Von schönem Stammholz ist es neu gezimmert
« Und nach dem Richtmass ordentlich gefügt;
« Von vielen Fenstern glänzt es wohnlich, hell;
« Mit bunten Wappenschildern ist's bemalt
« Und weisen Sprüchen, die der Wandersmann
« Verweilend liest und ihren Sinn bewundert. »

« le fussent pas moins, et, pour cela, la légende de Tell s'offrait « comme à souhait. Je me représentais Guillaume Tell comme « un héros primitif, d'une énergie antique, doué de cette sorte « de contentement intime et inconscient qui est le propre des « enfants. Il parcourt les cantons comme portefaix, partout connu « et aimé, partout secourable, vaquant, du reste, tranquillement « à son métier, prenant soin de sa femme et de ses enfants, et « ne s'inquiétant pas de savoir qui est maître ou qui est esclave. « Les grands côtés de la nature humaine, l'amour du sol natal, « le sentiment de la liberté et de la sécurité sous la garde des « lois nationales, l'humiliation de se voir subjugué et, par occa- « sion, maltraité par un étranger sans scrupule, enfin la résolu- « tion de plus en plus énergique de secouer un joug odieux, « toutes ces hautes vertus je les avais départies à Walter Fürst, « à Stauffacher, à Winkelried et à d'autres, connus pour leur « noble caractère. C'étaient là mes vrais héros, forces supérieures « agissant avec conscience, tandis que Tell, tout en agissant aussi « par occasion, était au fond une figure passive[1]. » Si Gœthe avait exécuté son plan, nous aurions eu le pendant de *Hermann et Dorothée*; et il faut convenir que le sujet, avec ses incidents merveilleux ou bizarres, ce chapeau perché sur une pique et qui attend l'hommage des passants, cette pomme qu'un père est forcé d'abattre sur la tête de son fils, ces tempêtes qui sévissent sur le lac et qui déterminent les événements, un tel sujet rentrait tout à fait dans les conditions d'une épopée. Schiller, en faisant de Guillaume Tell un héros dramatique, a dû modifier certains traits de son caractère. Il ne pouvait plus, sous peine de le réduire au rôle d'un comparse, le traiter comme une *figure passive*, comme un simple homme du peuple, ignorant et naïf. Il fallait lui prêter une attitude quelconque, mais décidée et réfléchie, vis-à-vis des événements qui s'accomplissaient autour de lui. Schiller lui fit donc pratiquer l'abstention volontaire. Guillaume Tell ne refuse pas de saluer le chapeau de Gessler; il ne le voit qu'après avoir traversé la place, étant distrait par sa conversation avec son fils. S'il l'avait aperçu plus tôt, il aurait sans doute fait comme tout le monde : il aurait salué. « Patienter et se taire, » dit-il à Stauffacher, « c'est tout ce qu'il y a à faire maintenant.

« STAUFFACHER. — Faut-il supporter ce qui est intolérable?

1. *Conversations*, 6 mai 1827.

« TELL. — Ce sont les maîtres violents dont le règne est le plus « court. Quand le vent d'orage sort de ses cavernes, on éteint les « feux, les bateaux gagnent précipitamment le port, et le puis- « sant génie de la tempête passe sur la terre sans causer de dom- « mage et sans laisser de trace. Que chacun vive tranquille chez « lui : à l'homme pacifique on laisse volontiers la paix [1]. »

Mais alors, de Stauffacher qui agit ou de Tell qui s'abstient, qui a raison? Le spectateur est quelque peu déconcerté, et ne sait où porter sa sympathie [2].

Ce qui obsédait Schiller, pendant qu'il écrivait le *Guillaume Tell*, c'était le souvenir de la Révolution française, qu'il avait d'abord saluée avec enthousiasme, dont il s'était détaché ensuite, et dont il ne voyait plus enfin que les débordements et les violences. « Quand les forces brutales se divisent et se combattent, » dit-il dans deux strophes qui accompagnaient l'envoi de sa pièce à Dalberg, « quand une aveugle fureur attise le feu de la guerre, « quand la voix de la justice se perd dans la bruyante mêlée « des partis, quand tous les vices se déchaînent sans honte, « quand la licence porte une main audacieuse sur les choses « saintes et détache l'ancre qui retient les États : il n'y a point « là de place pour des chants joyeux. — Mais lorsqu'un peuple « qui conduit pieusement ses troupeaux se suffit à lui-même et « n'envie le bien de personne, lorsqu'il rejette un joug qu'on « veut lui imposer injustement, et que néanmoins, dans sa colère, « il respecte l'humanité, lorsqu'il sait se modérer dans le succès, « dans la victoire : il y a là un fait immortel, digne des chants « du poète. » Les conjurés du Rütli proclament hautement qu'ils

1. Acte Ier, scène III.

2. Louis Bœrne a prononcé un jugement sévère sur le caractère de Guillaume Tell, en se mettant à un point de vue qu'on peut ne pas partager, celui de la démocratie militante à laquelle il appartenait : « Tell, je regrette de le dire, est « un grand *philistin*. Il pèse ses actions et ses discours à la petite balance, comme « si la vie et la mort étaient une question du plus ou du moins. Sa conduite mesu- « rée, en regard d'une si profonde misère et d'un paysage si grandiose, est presque « répugnante... C'est plutôt un petit bourgeois qu'un homme des champs... Il a le « courage du tempérament, que donne le sentiment de la force physique ; il n'a « pas le beau courage du cœur, celui qui, ne connaissant pas de limites, ne sait « pas calculer les risques. Il a le bras courageux et la langue timide, la main « prompte et la tête lente ; et c'est ainsi que ses honnêtes scrupules l'amènent « enfin à commettre un honteux assassinat derrière un buisson, quand il pouvait « accomplir une action d'éclat avec une noble arrogance. » Bœrne blâmait aussi la scène de la pomme, au point de vue de la vraisemblance morale : « Tell doit « refuser de tirer, lors même que son refus entraînerait la ruine totale de la « liberté suisse. » (*Gesammelte Schriften*, t. IV.)

ne font que défendre leurs droits, sanctionnés par d'anciennes chartes; ce sont les baillis qui sont présentés comme des novateurs. Quant à Tell, persuadé qu'il faut lasser la tyrannie par la patience, il n'assiste même pas à l'assemblée nocturne du Rütli, et il se tient à l'écart, jusqu'au jour où sa vie, celle de sa femme et de ses enfants sont menacées. Si les conjurés représentent le droit politique, fondé sur les lois du pays, Guillaume Tell représente le droit de la nature, qui découle de la conscience même. Il semble ainsi que le caractère des principaux personnages soit bien nettement défini et leurs actions bien justifiées. Pourtant Schiller a consacré la plus grande partie du cinquième acte à plaider encore une fois une cause que l'on croyait jugée; car la scène entre Guillaume Tell et Jean le Parricide n'est qu'un plaidoyer en faveur du premier. Jean de Souabe, qui vient d'assassiner l'empereur Albert d'Autriche, se présente devant la demeure de Tell; il pense qu'un même sentiment doit les rapprocher : n'ont-ils pas l'un et l'autre délivré la Suisse d'un tyran? Mais Tell le repousse : « Oses-tu confondre, » lui dit-il, « l'acte cou-« pable et sanglant d'un ambitieux avec la défense légitime d'un « père? » Mais Jean de Souabe n'avait-il pas défendu son héritage, que, selon l'expression de Stauffacher, l'empereur détenait injustement? Où s'arrête le droit de légitime défense? Schiller, à force de justifier son héros et de croire qu'il a besoin de l'être, fait passer ses scrupules dans l'âme des spectateurs. L'intérêt dramatique n'exigeait plus, après la mort de Gessler, que la dernière scène, où les montagnards, groupés autour de la maison de Tell, proclament solennellement leur liberté[1].

Guillaume Tell n'avait pas encore vu la scène, que déjà Schiller portait son attention sur un autre sujet, l'un des plus beaux qu'il eût jamais trouvés, et que, malheureusement, il ne put qu'entamer, celui du faux Démétrius, le prétendu fils du tzar Ivan IV. Démétrius est un imposteur convaincu, du moins dans la première partie de sa courte carrière, et c'est ce qui rend sa

1. *Guillaume Tell* est, de toutes les pièces de Schiller, celle qui a eu le plus de succès au théâtre; elle fut représentée à Weimar le 17, le 19 et le 24 mars 1804, et plusieurs fois à Berlin au mois de juillet suivant. Schiller avait fait pour la scène de Weimar une rédaction spéciale, où il avait supprimé le rôle de Jean le Parricide, pour ne pas rappeler à la grande-duchesse de Russie Maria-Paulowna, qui venait d'être unie au prince héréditaire de Weimar, le meurtre de son père, le tzar Paul I[er]. Schiller composa, pour l'arrivée de la princesse, au mois de novembre 1804, un intermède dramatique, *l'Hommage des Arts*.

situation dramatique. Une femme ambitieuse, Marina, qui, comme lady Macbeth, a rêvé une couronne, exploite son enthousiasme juvénile, et le pousse devant elle jusqu'aux marches du trône. « Qu'il croie en lui-même », dit-elle, « et le monde y croira. ». Même la tzarine Marfa, la mère du vrai Démétrius qui a été assassiné, se demande un instant si son fils ne lui est pas rendu et ne va pas la venger de ses ennemis. Ainsi tout seconde d'abord l'entreprise du prétendant. Mais, au moment où il touche au but, il s'aperçoit du rôle qu'on lui a fait jouer. Alors sa confiance l'abandonne, et lui qui, jusque-là, n'avait pas connu de résistance, maintenant il hésite, il s'arrête devant des obstacles ridicules. Dans la dernière scène, le nouveau tzar doit produire solennellement ses titres devant la noblesse russe; mais Marfa, invitée à le reconnaître pour son fils, se détourne de lui, et l'imposteur tombe, percé de coups.

La composition du *Démétrius* fut interrompue d'abord par un voyage à Leipzig et à Berlin, au mois de mai 1804, ensuite par la dernière maladie de Schiller. A Berlin, quelques amis, surtout Iffland, voulurent le retenir, l'attacher au théâtre; mais le gouvernement prussien se montra peu disposé à pensionner l'un des plus grands poètes de l'Allemagne. Schiller, déjà de retour à Weimar, demandait trois mille thalers; la réponse du ministre prussien n'a jamais été retrouvée [1]. La maladie empira pendant l'hiver; après un moment de répit au mois de mars 1805, une fièvre pulmonaire se déclara; Schiller mourut le 9 mai. On trouva sur sa table un monologue de Marfa, qui devait faire partie du deuxième acte de *Démétrius* [2].

L'œuvre de Schiller n'est pas aussi multiple que celle de Gœthe. Il a été historien, écrivain philosophique, poète lyrique et didactique; mais sa constante préoccupation, à toutes les époques de sa vie, a été le théâtre, et c'est par là surtout qu'il a exercé son action sur la littérature. A-t-il donné à l'Allemagne un théâtre

1. Voir les détails de la négociation dans la *Vie de Schiller* de Palleske, livre X, chap. VI.

2. Le *Démétrius* s'arrête au milieu du second acte. Gœthe eut un instant l'idée de le terminer; mais il comprit sans doute qu'il ne pouvait ni modifier le plan de Schiller, ni l'exécuter assez fidèlement. Le sujet a été repris, avec plus ou moins d'indépendance, par François de Maltitz (1817), Bodenstedt (1856), Gruppe (1861), Hebbel (1864), Laube (1872). — Voir Kettner, *Schillers dramatischer Nachlass*, 2 vol., Weimar, 1895. — A consulter, sur l'ensemble du théâtre de Schiller: Bellermann, *Schillers Dramen*, 2 vol., Berlin, 1888-1891; — A. Kœster, *Schiller als Dramaturg*, Berlin, 1891; — K. Weibrecht, *Schiller in seinen Dramen*, Berlin, 1897.

national? Il l'aurait pu, si, d'une manière générale, un théâtre national était la création d'un homme, et non le fruit d'une tradition, l'œuvre lente et persistante du génie national, auquel le génie individuel se plie à son insu. Un tel théâtre était-il encore possible dans l'Allemagne du XVIIIe siècle, à la fois érudite et poétique, et même plus érudite que poétique, puisant à toutes les sources et ouverte à toutes les influences? La question peut être discutée théoriquement; elle est résolue dans le fait par le théâtre allemand, tel qu'il s'est définitivement constitué, où Shakespeare, Calderon et Molière donnent la main à Schiller et à Gœthe. De toute façon, pour créer ou pour achever de créer un théâtre vraiment allemand au temps de Schiller, il aurait fallu d'abord renouer la tradition de Lessing, rattacher la comédie à *Minna de Barnhelm*, le drame à *Emilia Galotti*, la tragédie à *Nathan le Sage*. Mais Schiller, comme nous l'apprend Gœthe, « se trouvait « dans une situation particulière vis-à-vis des ouvrages drama- « tiques de Lessing : au fond, il ne les aimait pas; *Emilia Galotti* « lui était même antipathique[1]. » Tandis que Lessing cherchait à mettre le théâtre en contact avec la vie, l'unique pensée de Schiller était de le parquer dans l'idéal, et dès lors la chaîne était rompue.

On ne trouve pas, dans le théâtre allemand, comme dans le théâtre français ou anglais, un développement suivi, aboutissant à un terme précis, qui est la maturité. On n'y remarque pas non plus cette unité d'inspiration, signe d'un goût national, plus puissant que l'écrivain, et qui s'impose à lui. La tragédie française, que ce soit celle de Corneille ou de Racine, est un conflit de passions, dont le poète fait jaillir une catastrophe. De là vient la simplicité de cette tragédie, son dédain du fait extérieur, ses étroites conditions de temps et d'espace. Le drame anglais se plaît, au contraire, dans une action amplement déployée, dont les lignes éparses et sinueuses finissent par se joindre dans un dénouement, où chaque personnage subit les conséquences de ses actes. Ce drame s'est donné, comme la tragédie française, une forme à lui, plus large, plus élastique, et qui est son cadre naturel. Seul, le théâtre allemand n'a pas une forme qu'il puisse appeler sienne. Quant aux sujets, il est cosmopolite. Pour ne parler que de Schiller, *Don Carlos* est emprunté à l'Espagne,

1. *Ueber das deutsche Theater.*

Marie Stuart à l'Angleterre, *la Pucelle d'Orléans* à la France, *la Fiancée de Messine* à l'Italie, *Guillaume Tell* à la Suisse, et, si le poète avait vécu une année de plus, *Démétrius* lui aurait fait finir son tour d'Europe par la Russie; *Wallenstein* seul est allemand. Le sujet une fois arrêté, l'idée morale s'y ajoute, s'y superpose, agrandit les dimensions, modifie les caractères, introduit même des personnages parasites, comme Melvil dans *Marie Stuart*, Lionel dans *la Pucelle d'Orléans*, Jean le Parricide dans *Guillaume Tell*; personnages inutiles à l'action, et qui n'existent, pour ainsi dire, que comme des éléments d'une démonstration, comme des arguments ou des symboles. La forme est ici chose accessoire; l'effet dramatique même n'arrive qu'en seconde ligne; l'idée, au contraire, se développe librement, largement, déjoue quelquefois les prévisions de l'auteur lui-même, et finit par s'incruster soit dans une tragédie, soit dans un drame, soit même, quand toutes les formes sont rompues, dans un poème dramatique. La seule unité du théâtre de Schiller, c'est son caractère philosophique. Mais rien, assurément, si l'on se place au seul point de vue d'une étude littéraire, n'est plus intéressant qu'un tel théâtre, œuvre d'un puissant et noble esprit, pour qui le bien et le beau n'étaient que les deux faces d'un même idéal.

CHAPITRE VI

AUTEURS DRAMATIQUES

1. Collin et sa tragédie de *Régulus*. — 2. Iffland; ses drames bourgeois; ses rapports avec Schiller. — 3. Kotzebue; son début à Weimar; ses séjours en Russie; son rôle politique; ses intrigues littéraires. *Misanthropie et Repentir. La Petite Ville allemande.* Succès de Kotzebue; le goût du temps.

1. — COLLIN.

Le succès que la tragédie de *Régulus* eut à Vienne, en 1802, fit croire un instant que Schiller aurait un successeur au théâtre. Après que la pièce eut été jouée sur d'autres scènes allemandes, et quand elle fut imprimée, on vit qu'il fallait en rabattre. Gœthe disait, dans un article de la *Gazette littéraire d'Iéna*, que la seule chose qui pouvait faire admettre le sacrifice volontaire du héros, c'était l'idée traditionnelle de Rome, « cette entité énorme, devant « laquelle il n'y avait plus ni amis ni ennemis, ni même de « citoyens », et que l'auteur avait négligé de mettre en lumière. On peut objecter à Gœthe que l'entité romaine n'existait pas encore au temps de la première guerre punique. Mais il n'en est pas moins vrai que le sujet, isolé de son arrière-plan historique ou légendaire, se réduit à un drame de famille, où une femme avec ses enfants joue le premier rôle. Gœthe conseille, vu la pénurie du répertoire allemand, de conserver la pièce, mais de la réduire en un acte[1]. La scène principale, celle qui résume pour ainsi dire toute l'action, la séance du sénat où l'on délibère sur les propositions de l'ambassadeur carthaginois, a une certaine

1. Wilhelm Schlegel, plus sévère que Gœthe, appelle le *Régulus* un exercice d'écolier, qui témoigne seulement d'une étude consciencieuse des historiens romains. (*Kritische Schriften*, Berlin, 1828; au deuxième volume.)

grandeur héroïque. Le style a de la noblesse, et le dialogue, par ses brusques réparties, rappelle parfois Corneille.

L'auteur de *Régulus*, Henri-Joseph de Collin, né à Vienne en 1771, était employé à l'administration des finances. Il écrivit encore six tragédies, dont les meilleures sont *Coriolan* et *les Horaces et les Curiaces*. C'était un de ces poètes qui, selon l'expression de Platen, « vont le matin à la chancellerie et le soir font « un tour sur l'Hélicon ». Il consacrait ses nuits au travail littéraire; il ruina ainsi sa santé, et mourut prématurément en 1811[1].

2. — IFFLAND.

Collin continue faiblement la grande tragédie de Schiller; Iffland continue, faiblement aussi, le drame bourgeois de Lessing. Ce n'est pas qu'Iffland soit un esprit banal; c'est un caractère dans toute la force du terme. Il a eu une véritable influence sur la littérature, sinon comme écrivain, du moins comme acteur et directeur de théâtre, comme interprète intelligent et original des maîtres. Quant à ses œuvres, elles sont un côté de sa personnalité, et intéressantes à ce titre.

Auguste-Wilhelm Iffland est né à Hanovre, en 1759; il était fils d'un greffier à la chancellerie royale. Le goût du théâtre s'éveilla en lui de très bonne heure et avec une vivacité extraordinaire. La troupe de Seyler donnait des représentations à Hanovre, et le jeune Iffland y assistait avec son père. Il cite, parmi les pièces qui le frappèrent, *le Malade imaginaire* de Molière et *Rodogune* de Corneille. Mais il faut l'entendre lui-même, pour juger de l'impression que fit sur lui *Miss Sarah Sampson* : « Je fondis en larmes « pendant cette représentation. Les sentiments élevés y étaient « exprimés avec tant de chaleur et d'énergie! On y respirait un « si grand amour de la vertu! Je n'avais connu jusque-là les « souffrances de l'humanité que par les histoires bibliques qu'on « m'avait fait lire, ou par des pauvres qui demandaient l'aumône. « Mais quant à des tristesses et à des plaintes de ce genre, je n'en « avais aucune idée. Une peinture aussi vraie, aussi forte, cette « toute-puissance du sentiment qui se communique aux auditeurs

1. Ses œuvres ont été publiées, avec une biographie, en six volumes (Vienne, 1812-1814), par son frère, Mathias de Collin, auteur lui-même de tragédies qui ne lui ont pas survécu.

« et les dirige en tous sens, tout cela entraînait, élevait, subju-
« guait mon âme. J'étais anéanti; et quand le rideau s'abaissa, il
« me fut impossible de me lever. Je sanglotais; je ne voulais pas
« quitter ma place [1]. »

Iffland avait alors douze ans. On le destinait à la carrière ecclésiastique, qui, à ce qu'il paraît, ne lui déplaisait pas, car il en voyait surtout le côté extérieur et, pour ainsi dire, théâtral. « J'étais persuadé, » dit-il, « que, dans la prédication, on pouvait « obtenir de plus grands effets que ceux dont j'étais témoin [2]. » Il se décida finalement pour le théâtre, et, fidèle à sa nature profondément sérieuse, il y apporta toute la ferveur d'un apôtre. Le théâtre lui apparaissait, pour employer une expression de Schiller, comme une chaire laïque. Il alla se mettre sous la direction d'Ekhof, à Gotha (1777), et il apprit d'abord de ce grand artiste, qui s'était formé à l'école de Lessing, à renoncer à la diction pompeuse et monotone qui était encore en usage sur les scènes allemandes, et à modeler simplement son débit sur les sentiments qu'il avait à exprimer. Ekhof étant mort deux ans après, Iffland s'engagea au théâtre de Manheim, qui commençait à se développer sous l'habile direction du baron de Dalberg. C'est là qu'il eut son premier succès d'auteur, avec une pièce en cinq actes, appartenant à ce genre indécis qu'on appelait *tableau de famille* [3]. Elle a pour titre *le Crime par ambition*. Il s'agit d'un jeune homme de naissance bourgeoise, qui veut s'élever au-dessus de sa condition en épousant une jeune fille noble. Il est encouragé par sa mère, vaniteuse comme lui. Son père, qui est trésorier du bailli, le « brave père de famille » qui ne saurait manquer dans une pièce d'Iffland, cherche en vain à le retenir. Le fils, pour acquitter une dette de jeu, puise dans la caisse publique, et, malgré l'intervention d'un parent qui offre sa garantie, il est chassé de la maison paternelle. Pour toute punition, il est « livré à ses remords ». L'empereur Joseph II, ayant assisté à une représentation de la pièce, déclara que, s'il avait eu à juger une cause de ce genre, il aurait été moins

1. *Meine theatralische Laufbahn*, Leipzig, 1798; nouvelle édition (dans les *Deutsche Litteratur-Denkmale*), par Hugo Holstein, Heilbronn, 1886.

2. On se rappelle involontairement, en lisant ce passage d'Iffland, le dialogue entre Wagner et Faust : « J'ai souvent entendu dire qu'un comédien pouvait en « remontrer à un pasteur. — Oui, » répond Faust, « si le pasteur est un comédien. »

3. *Familiengemälde*; le titre disait même : tableau de famille *sérieux*.

indulgent que l'auteur. Iffland écrivit alors une suite, intitulée *Conscience!* où il montra, pendant cinq actes encore, le coupable en proie à ses remords. Cette fois ce fut le public qui réclama, trouvant le châtiment trop cruel. Iffland composa une troisième pièce en cinq actes, dont le titre, *l'Expiation par le repentir*, indique assez le contenu; le jeune homme, corrigé, rentrait dans le monde bourgeois d'où il n'aurait jamais dû sortir. Ces remaniements successifs d'un sujet, dans le but d'en bien dégager la leçon, font honneur au caractère d'Iffland, mais dénotent un sens artistique très élémentaire[1].

Iffland écrivait plus tard, en se rappelant la première représentation du *Crime par ambition* : « Voir des milliers d'hommes s'at- « tendrir pour une bonne cause, voir leur émotion se faire jour « peu à peu par des cris involontaires, les voir montrer enfin par « des exclamations enthousiastes que les plus nobles sentiments « ont été éveillés dans leur cœur, c'est là un spectacle fortifiant et « encourageant. Aussi, le soir du 9 mars 1784, je fis vœu de ne « jamais user de l'influence que je pouvais avoir sur un public « assemblé que pour le mener au bien; et je ne crois pas avoir « jamais trahi ce serment[2]. » *L'Intrigue et l'Amour* de Schiller fut joué au même théâtre le mois suivant. Les deux auteurs se communiquaient leurs manuscrits, et il est permis de croire que la ressemblance entre la famille du musicien Miller et celle du trésorier Ruhberg n'est pas tout à fait fortuite[3]. Le drame moralisant avait alors son siège principal à Manheim. Schiller en donna la théorie dans son discours sur *le Théâtre considéré comme une institution morale*, qu'il lut, le 26 juin de la même année 1784, devant la *Société allemande du Palatinat*. Il déclarait, dans ce discours, que le théâtre était « une école de sagesse pratique », un tribunal devant lequel grands et petits devaient comparaître, que sa juridiction, déjà très vaste, pouvait s'étendre encore, qu'il fallait s'en servir pour corriger les erreurs de l'éducation, pour combattre les préjugés, pour enseigner la tolérance religieuse. Schiller abandonna plus tard cette poétique qui faisait de l'art un auxiliaire de l'État. Iffland n'en eut jamais d'autre; il écrivit

1. *Verbrechen aus Ehrsucht, ein ernsthaftes Familiengemälde in fünf Aufzügen*, Manheim, 1784. — *Bewustseyn! ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, Manheim, 1786. — *Reue versöhnt, ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, Berlin, 1789.

2. *Meine theatralische Laufbahn.*

3. C'est Iffland qui trouva le titre de *l'Intrigue et l'Amour*, et Schiller celui du *Crime par ambition.*

encore une soixantaine de pièces, et il montra par son exemple que le drame bourgeois, quoiqu'il embrasse toutes les relations de la vie sociale, est au fond très monotone et retombe toujours sur les mêmes situations. Un de ses grands succès fut le *tableau de mœurs champêtres* intitulé *les Chasseurs*. Le fils d'un garde général des forêts veut épouser sa cousine, qu'il aime et qui appartient au même monde que lui. Mais le bailli lui destine sa fille, dont le passé n'est pas irréprochable, et, pour le punir de son refus, il l'accuse publiquement d'un meurtre. Il va sans dire que la vérité se découvre à la fin. Parmi les personnages figure un pasteur qui se déclare partisan des mariages mixtes[1]. Un régisseur de théâtre, nommé Steinberg, composa une suite, *la Main du vengeur*, où le bailli était traîné devant la justice et maudit par ses propres enfants. L'action pouvait se prolonger encore dans un autre sens : on pouvait se demander si le jeune homme serait heureux. Iffland répondit à cette question par un drame en cinq actes, *la Maison paternelle* (1802). Le fils du garde général devient inspecteur des forêts; il s'abandonne un instant aux séductions de la grande ville, mais une visite chez son père le rappelle à son devoir et lui fait comprendre son véritable bonheur[2]. Ces scènes de famille dégénéraient ainsi en chroniques dialoguées, où des générations se succédaient, sans que les situations fussent sensiblement changées.

Iffland prit, en 1792, la direction du théâtre de Manheim, et il la garda pendant quatre ans, sous la menace presque incessante de l'invasion française. En 1796, il fallut cesser les représentations. Iffland fit alors, avec une partie de sa troupe, des tournées en Allemagne, et il s'arrêta plusieurs fois à Weimar. Enfin le roi Frédéric-Guillaume III le nomma directeur du grand théâtre de Berlin. Il montra, dans cette fonction, non seulement les qualités d'un administrateur habile, le talent d'un comédien de premier ordre, mais encore un esprit large et tolérant. Il fit monter avec éclat les chefs-d'œuvre de Schiller et de Gœthe, et, tout en faisant aux tentatives nouvelles leur part légitime, il sut se défendre contre les envahissements du romantisme. Il mourut

1. *Die Jäger, ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen*, Berlin, 1785. — C'est avec *les Chasseurs* d'Iffland que fut inauguré, le 7 mai 1791, le nouveau théâtre de Weimar.

2. *Die Hand des Rächers, ein Familiengemälde in fünf Aufzügen*, Leipzig, 1795. — *Das Vaterhaus, ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, Leipzig, 1802.

le 22 septembre 1814. Le 10 mai suivant, Gœthe organisa en son honneur, sur la scène de Weimar, une fête à laquelle il associa la mémoire de Schiller. Il fit jouer les deux derniers actes de la comédie des *Célibataires*, qu'il considérait comme le meilleur ouvrage d'Iffland, « la seule de ses pièces où se montre une ten- « dance idéale[1] ». Ces deux actes constituent, en effet, une assez agréable idylle. Gœthe, qui les a peut-être trop favorablement jugés, les développa dans un épilogue en vers. Le public pouvait se rappeler, à cette occasion, dit-il, « que les deux héros « de la fête, Schiller et Iffland, quelle que fût la différence de leur « génie, avaient uni leurs efforts dans leurs jeunes années pour le « perfectionnement de l'art dramatique[2]. »

3. — KOTZEBUE.

Iffland, sans être un grand écrivain, avait du moins un caractère à lui et un genre à lui. Kotzebue, personnalité indécise, fit des tragédies en prose et en vers, des drames, des comédies, des farces, il s'essaya même dans le roman et dans l'histoire, sans avoir de vocation précise pour rien, sans autre préoccupation que d'ériger un piédestal à sa vanité en flattant le mauvais goût du public. Né à Weimar en 1761, fils d'un conseiller de légation, il se trouva de bonne heure en relation avec le monde littéraire. S'il fallait en croire son propre témoignage, il aurait composé, dès l'âge de six ans, une idylle et un drame; il est vrai que le drame tenait tout entier sur une page[3]. Il jouait ses productions dramatiques, faisant lui-même tous les rôles, sur une petite scène qu'il avait arrangée : ce fut le premier des théâtres d'amateurs qu'il installa successivement dans tous les lieux qu'il habita. A dix-sept ans, pendant qu'il étudiait le droit à l'université d'Iéna, il voulut se produire à la fois dans trois

1. *Conversations* d'Eckermann, 30 mars 1824.

2. Gœthe, *Theater und dramatische Poesie*. — Sur Iffland, considéré comme acteur et directeur, **consulter** : Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (4 vol., Leipzig, 1848), au 3e vol.; Genée, *Ifflands Berliner Theaterleitung* (Berlin, 1896); et la Correspondance entre Gœthe et Schiller, à la date du 24 avril, du 2 et du 4 mai 1798. — **Œuvres complètes**, 21 vol., Vienne, 1843. — **Édition** des *Chasseurs* et des *Célibataires*, dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner.

3. *Mein litterarischer Lebenslauf*, dans le 5e vol. de *Die jüngsten Kinder meiner Laune* (6 vol., Leipzig, 1793-1797); l'un des nombreux ouvrages qu'il composa ou fit composer sur les événements de sa vie.

genres différents; il envoya un conte en vers à Wieland pour *le Mercure allemand*, une comédie à Schrœder[1], directeur du théâtre de Hambourg, et un roman à Weygand, éditeur à Leipzig. Le conte ne fut pas inséré; la comédie et le roman furent retournés à l'auteur. Il put cependant faire représenter à Weimar, en 1779, un drame, *Charlotte Frank*, faible imitation d'*Emilia Galotti*, qui échoua, et une comédie, *les Femmes à la mode*, qui réussit grâce à quelques allusions satiriques. En 1781, le comte de Gœrz, ambassadeur de Prusse en Russie, et ami de son père, attira sur lui la faveur de l'impératrice Catherine II. Nommé gouverneur de l'Esthonie en 1783, il épousa une jeune fille noble, qui avait de grandes propriétés aux environs de Revel; lui-même était anobli par sa charge. Il créa aussitôt dans sa province un théâtre, où il fit jouer les pièces qu'il avait composées dans l'intervalle. En 1787, une maladie dont il guérit avec peine, et qui le laissa dans un état de faiblesse mélancolique, lui inspira le fameux drame de *Misanthropie et Repentir*, qui fit le tour de l'Europe[2]. Ce fut, dans la littérature dramatique, le premier essai de réhabilitation de la femme déchue. Mais l'héroïne de Kotzebue était présentée sous un jour si favorable, qu'elle avait à peine besoin d'une réhabilitation. Ses successeurs l'imitèrent en ce point; la seule différence est que, chez eux, le dépit du mari abandonné va rarement jusqu'à la misanthropie. La réconciliation a lieu dans une scène muette, où les enfants, cachés dans la coulisse, sont placés brusquement entre les deux époux : un moyen d'attendrissement dont Kotzebue a souvent usé[3]. La prose larmoyante de *Misan-*

1. Schrœder dirigea le théâtre de Hambourg de 1771 à 1798. Cette longue direction ne fut interrompue que par une tournée qu'il fit en Allemagne et à Paris en 1780, et par une série de représentations qu'il donna l'année suivante à Vienne. Schrœder a beaucoup contribué à acclimater Shakespeare en Allemagne. Ses propres pièces, pour la plupart imitées du français et de l'anglais, eurent du succès, aussi longtemps qu'elles furent jouées par lui; elles ont été recueillies, avec une introduction de Tieck, par Ed. von Bulow (4 vol., Berlin, 1831). Schrœder mourut dans sa propriété de Rellingen, près de Hambourg, en 1816. — A consulter : F. L. Meyer, *Schröder* (2 vol., Hambourg, 1819-1823); et B. Litzmann, *Friedr. Ludw. Schröder* (I, II, Hambourg et Leipzig, 1890-1894).

2. *Menschenhass und Reue, ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, Berlin, 1789.

3. *La Crise* d'Octave Feuillet a un dénouement analogue. — Kœrner écrit à Schiller, le 24 octobre 1789 : « *Misanthropie et Repentir*, qui a beaucoup plu à « Leipzig, vient d'être représenté ici (à Dresde); c'est un misérable produit, dans la « manière larmoyante d'Iffland, mais sans une étincelle du talent d'Iffland. » Et le 3 décembre : « Ce sera désormais un honneur pour une pièce de déplaire à un « public qui a tant exalté *Misanthropie et Repentir*. C'est une chose incroyable « combien notre théâtre, ici et ailleurs, est encore barbare. » — Kotzebue donna

thropie et Repentir fut déclamée et applaudie à Paris, en pleine Révolution, en 1792. Une seconde version, faite par la *citoyenne* Molé, la sœur de l'acteur, en 1798, parut si bien acclimatée sur les scènes françaises, qu'elle fut reprise, en 1823, par Talma et Mlle Mars. Enfin, et sans parler des traductions simplement littéraires, la pièce fut encore portée sur le Théâtre français par Gérard de Nerval, en 1855, et sur le théâtre de l'Odéon par Pagès, en 1862, les deux dernières fois avec un moindre succès; cependant Gérard de Nerval avait ajouté au texte allemand ce qui manque à toutes les œuvres de Kotzebue : le style.

Le drame de *Misanthropie et Repentir* fut suivi de la comédie des *Indiens en Angleterre*, jouée sur le petit théâtre de Revel en 1789 [1]. Cette comédie est la première d'une série de pièces de Kotzebue, qu'on peut appeler ses pièces exotiques, où il fait paraître les habitants des régions lointaines, anciens ou actuels, bruns ou noirs, libres ou esclaves, mais tous enfants de la nature, et exempts des préjugés de notre pauvre civilisation. Il y a dans les *Indiens en Angleterre* un rôle d'ingénue, dont les actrices du temps ont tiré de grands effets, et qui a été beaucoup imité, même dans les romans [2]. C'est Gurli, la fille d'un nabab dépossédé; son ingénuité consiste à tutoyer tout le monde, à parler d'elle-même à la troisième personne, et à n'avoir qu'une idée vague de la différence des sexes; elle ne comprend pas qu'elle ne puisse pas épouser une jeune fille aussi bien qu'un jeune homme, et qu'elle n'ait pas encore d'enfants. Un personnage semblable, c'est la Péruvienne Cora, dans la *Prêtresse du Soleil* [3]. Cora, quoique vouée au service de la déesse, se donne à un officier espagnol, et elle devient mère, sans cesser de « marcher dans les « chemins de la nature et de l'innocence ». Tout ce dévergondage sentimental se débite dans une prose lourde et incolore [4].

sa pièce une suite, *le Noble Mensonge* (*Die edle Lüge*, 1792), où le mari, pour rassurer complètement sa femme, s'accuse d'un méfait pareil; dès lors tout repentir devient inutile, et toute misanthropie a disparu.

1. *Die Indianer in England*, *Lustspiel in drey Aufzügen*, Leipzig, 1790.
2. Notamment par le trop fameux romancier Clauren.
3. *Die Sonnen-Jungfrau*, *ein Schauspiel in fünf Akten*, Leipzig, 1791.
4. Il n'est pas jusqu'au navigateur français La Peyrouse qui ne soit entraîné dans le harem international de Kotzebue. Jeté par une tempête sur une île de l'Océan, il épouse une femme sauvage; mais sa première femme, qui s'est mise à sa recherche, survient tout à coup. Alors chacune veut se tuer, et une lutte de générosité s'engage entre elles. Enfin toutes les deux consentent à vivre, et leur époux demeure avec elles « en frère ». Le drame de *La Peyrouse* (1798) n'est qu'une sotte imitation de la *Stella* de Gœthe.

En 1790, Kotzebue se rendit aux eaux de Pyrmont. Il écrivit là un odieux pamphlet, qu'il mit sous le nom du moraliste Knigge, mais dont on connut bientôt le véritable auteur [1]. L'opinion publique se souleva contre lui. A Weimar, où il retourna, l'isolement se fit autour de lui, et, sa femme étant morte, il quitta des lieux où, disait-il, il avait perdu le repos de sa vie. Il passa l'hiver suivant à Paris. Il a consigné les détails de son voyage et de son séjour dans l'écrit intitulé *Ma fuite à Paris*, où il parle beaucoup plus de lui-même que des événements dont il fut témoin et qui pourtant ne manquaient pas d'importance [2]. De retour en Russie, il se démit bientôt de ses fonctions de gouverneur, on ne sait si ce fut de gré ou de force, et il se retira dans son domaine de Friedenthal, aux environs de Narva, où, sans négliger entièrement le théâtre, il écrivit, au courant de la plume, une quantité de nouvelles, de récits autobiographiques et d'articles divers [3].

Poussé par le besoin de se rappeler au souvenir de ses compatriotes, il entreprit, en 1797, un nouveau voyage en Allemagne, avec sa seconde femme, une Livonienne. Il fut attaché pendant deux ans, comme dramaturge, au grand théâtre de Vienne, se fit pensionner par la cour d'Autriche, s'arrêta encore une fois à Weimar et à Iéna, et reprit, en 1801, le chemin de la Russie. Mais à peine eut-il passé la frontière, qu'il fut arrêté, séparé de sa femme, et décrété de déportation. Il réussit à tromper la vigilance de ses gardiens, et trouva pendant quelques jours un asile dans un château; mais il fut dénoncé et définitivement acheminé vers la Sibérie. C'est ce qu'il raconte dans un ouvrage en deux volumes, intitulé *l'Année la plus remarquable de ma vie*; mais, en Allemagne, on était si peu convaincu de sa véracité, que l'on douta de sa mésaventure, qui pourtant était réelle. Des critiques malins n'ont-ils pas prétendu que le tout n'était qu'un ingénieux roman [4]?

1. *Doctor Bahrdt mit der eisernen Stirn, oder die deutsche Union gegen Zimmermann. Ein Schauspiel in vier Aufzügen, von Freyherrn von Knigge*, (Dorpat) 1790. — Kotzebue, sous prétexte de défendre Zimmermann, qui l'avait soigné aux eaux de Pyrmont, s'en prenait à ses propres ennemis, qu'il faisait paraître dans une orgie. Ce pamphlet troubla les dernières années de Zimmermann lui-même.

2. *Meine Flucht nach Paris in Winter 1790*, Leipzig, 1791.

3. Réunis dans l'ouvrage cité, *Die jüngsten Kinder meiner Laune*.

4. *Das merkwürdigste Jahr meines Lebens*, 2 vol., Berlin, 1801. Voir les *Lettres d'un français à un allemand servant de réponse à M. Kotzebue*, par Ph. Masson, Bâle, 1802; *Bemerkungen über des Herrn von Kotzebue neuesten, Roman, Das merkwürdigste Jahr meines Lebens*, Vienne, 1802; et *Kurze und gelassene Antwort*

Le fait est que Kotzebue arriva à Tobolsk, qu'il y fut très bien reçu, et qu'il eut même la satisfaction d'y voir jouer quelques-unes de ses pièces. Au reste, son exil ne dura pas. L'empereur Paul, ayant lu dans une traduction russe le petit drame, *le Vieux Cocher de Pierre III* [1], où son père était loué, dépêcha aussitôt un courrier pour ramener l'auteur. Kotzebue fut nommé conseiller aulique et directeur du théâtre allemand de Pétersbourg, et il reçut en outre, comme compensation de ses ennuis passés, le domaine de Wokrokul, auquel était attaché un revenu de quatre mille roubles.

L'empereur Alexandre Ier paraît lui avoir été moins favorable, du moins dans les premières années de son règne. Kotzebue revint en Allemagne, et essaya cette fois de se fixer à Weimar. Il présenta au théâtre de cette ville une de ses meilleures pièces, *la Petite Ville allemande* [2], une comédie en quatre actes, comme il l'appelle, ou plutôt une farce, inspirée par *la Petite Ville* de Picard, qu'il avait déjà traduite. Il y persiflait la manie des titres, alors très répandue dans les petites cours et même dans la bourgeoisie, et dont l'Allemagne n'est pas encore guérie. Toute la donnée est contenue dans la liste des personnages. Ils appartiennent, presque sans exception, à la famille du bourgmestre Staar, qui est en même temps président du conseil presbytéral. Sa mère est sous-receveuse des tailles, et il a un frère qui est vice-marguillier. De ses deux cousines, l'une est secrétaire de l'accise municipale, l'autre surintendante du flottage et de la pêche, et ce sont elles surtout qui tiennent à ce qu'on ne leur adresse jamais la parole sans l'énoncé complet de leur titre. Un prétendant à la main de Sabine, la fille du bourgmestre, est éconduit parce qu'il se présente simplement avec son nom; il est agréé lorsqu'on apprend qu'il est conseiller privé, sans compter les autres honneurs qui l'attendent. Une telle situation était assez comique par elle-même, sans être poussée à la charge. Mais Kotzebue connaissait son public; il se mettait humblement et docilement à son niveau, sans avoir la prétention de l'élever jusqu'à des hauteurs où lui-même aurait été incapable d'atteindre. La farce est son véritable domaine. Même quand il imite ou qu'il

des Herrn von Kotzebue auf eine lange und heftige Schmähschrift des Herrn von Masson, Berlin, 1802 (en français : *Réponse courte et honnête*, etc., Berlin, 1802).

1. *Der alte Leibkutscher Peters des Dritten, eine wahre Anekdote, Schauspiel in einem Akte*, Leipzig, 1799.

2. *Die deutschen Kleinstädter, Lustspiel in vier Akten*, Leipzig, 1803.

traduit, il baisse le ton du modèle. C'est ainsi que de la comédie d'Andrieux, *le Vieux Fat ou les Deux Vieillards*, il a fait *les Deux Klingsberg* [1]. Les seules pièces où il ait essayé de s'élever au grand style versifié, la tragédie d'*Octavie* et le drame de *Gustave Wasa* (1801), méritent à peine d'être cités.

L'un des personnages de *la Petite Ville allemande*, le vice-marguillier Staar, exploite un cabinet de lecture; un autre, un prétendant de Sabine, est un mauvais poète : ce fut, pour Kotzebue, une occasion de semer dans sa pièce des épigrammes littéraires, dirigées spécialement contre les frères Schlegel. Gœthe usa de son droit de directeur pour les retrancher à la représentation. Kotzebue lui en garda rancune, et il organisa, pour se venger, une manifestation en l'honneur de Schiller, dont le but était moins de fêter Schiller que de diminuer le prestige de Gœthe. Il fallut l'intervention du duc de Weimar pour déjouer ses intrigues. Kotzebue, après un second voyage à Paris, s'établit à Berlin, où il fonda une revue, *le Franc Parleur*, revue « sérieuse et plai-« sante », disait le titre, et qui contenait par occasion de brusques sorties contre Gœthe ou les Schlegel [2]. Dans les années suivantes, on le trouve tour à tour en France, en Livonie et même en Italie. A Paris, il essaya vainement d'attirer sur lui l'attention de Napoléon. Lorsque la Prusse fut occupée par les armées françaises, il regagna la Russie, et, après la paix de Tilsitt, il fut chargé d'une mission secrète à Londres, dont le but paraît avoir été la reddition de la flotte russe à l'Angleterre. Il commença, en 1808, une publication trimestrielle, *l'Abeille*, mélange de récits et d'anecdotes, de tirades morales et politiques, et il la continua dans *le Grillon*, qui parut à intervalles inégaux en 1810 et 1811 [3]. Ce fut lui surtout qui, pendant les campagnes de 1812 et 1813, rédigea les notes diplomatiques et les manifestes de l'empereur Alexandre. Après 1815, il reçut la mission secrète de renseigner le gouvernement russe sur l'état des esprits dans l'Europe occidentale et spécialement sur les entreprises du parti libéral. Il

1. *Die beiden Klingsberg*, *Lustspiel in vier Akten*, Leipzig, 1801.

2. *Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete und unbefangene Leser*, Berlin, 1803. — *Der Freimüthige, oder Ernst und Scherz, ein Unterhaltungsblatt, herausgegeben von* Kotzebue *und* Merkel, Berlin, 1804-1807. — Kotzebue prouvait dans un article « que Gœthe ne savait pas l'allemand ». — Les deux collaborateurs ne s'entendirent pas longtemps, et Kotzebue garda seul la rédaction.

3. *Die Biene, eine Quartalschrift*, Kœnigsberg, 1808-1809. — *Die Grille, in zwanglosen Heften*, Kœnigsberg, 1810-1811.

mit au service de la réaction politique une nouvelle feuille, la *Gazette littéraire hebdomadaire*, qu'il créa en 1818 [1]; il y poursuivait de ses sarcasmes les associations d'étudiants, qui propageaient l'esprit révolutionnaire. Il avait d'abord demeuré à Weimar; mais le voisinage des universités d'Iéna et de Halle lui ayant paru dangereux, il s'établit à Manheim. Le 23 mars 1819, un étudiant nommé Sand se présenta chez lui, et le frappa d'un coup de poignard. Kotzebue était si impopulaire, que toutes les sympathies du public furent pour le meurtrier. Au reste, le crime de Sand, comme tous les crimes politiques, alla contre son but, et ne fit que donner une arme de plus à la réaction.

Kotzebue est le plus fécond des écrivains allemands; il a tant écrit, qu'il n'a jamais pu faire lui-même une édition complète de ses œuvres. Il a composé ou plutôt improvisé plus de deux cents pièces de théâtre. Il ne s'est jamais donné la peine de mûrir un plan, d'approfondir un caractère, et il n'avait qu'une superbe indifférence pour le style. Une seule qualité lui a valu tous ses triomphes, une qualité qui n'aurait pas paru suffisante à un auditoire français, mais qui manque souvent aux plus grands écrivains allemands, l'entente de la scène. Tout effet lui était bon, et, ce qui est caractéristique pour le public de son temps, les effets les plus vulgaires lui réussissaient le mieux. Il plaisait à la ville, il plaisait à la cour. Nulle différence, sous ce rapport, entre le goût de la bourgeoisie et celui de la noblesse. On acceptait Gœthe et Schiller, mais on redemandait Kotzebue [2].

La tradition de Kotzebue se continua dans un écrivain aussi fécond que lui et, s'il se peut, encore plus superficiel : c'est Ernest Raupach, né aux environs de Liegnitz, en Silésie, en 1784, mort à Berlin en 1852. Raupach enseigna, de 1816 à 1822, la philosophie et la littérature à Pétersbourg; il revint en Allemagne, quand ses opinions, alors libérales, déplurent au gouvernement russe. Plus

1. *Litterarisches Wochenblatt*, Weimar, 1818-1819.

2. **Éditions**. — Les éditions les plus complètes des œuvres de Kotzebue sont : *Sämmtliche dramatische Werke*, 44 vol., Leipzig, 1827-1829; et *Theater*, 40 vol., Leipzig, 1840-1841. — Choix, 10 vol., Leipzig, 1867-1868. — *Ausgewählte prosaische Schriften*, 45 vol., Vienne, 1842-1843. — **A consulter** : (Fr. Cramer), *Leben August von Kotzebue's*, Leipzig, 1820; — W. von Kotzebue, *August von Kotzebue, Urtheile der Zeitgenossen und der Gegenwart*, Dresde, 1881 (essai de réhabilitation, qui contient des renseignements nouveaux); — Rabany, *Kotzebue, sa vie et son temps*, Paris, 1893. — **Traductions** : Une traduction de *Misanthropie et Repentir* et de *la Petite Ville allemande* se trouve dans : *Théâtre choisi de Lessing et de Kotzebue*, par De Barante et F. Frank, 2e éd., Paris, 1874.

tard, il se montra soumis à tous les pouvoirs, de même que, dans ses pièces, il se plia docilement à toutes les préférences du public. Raupach ne cherche, lui aussi, que l'effet scénique, et ses effets sont ordinairement du genre le plus banal. Le recueil de ses œuvres est très considérable, et ne contient pas tout ce qu'il a écrit [1]. Il a traité, par exemple, toute l'histoire des Hohenstaufen dans une série de seize drames, où il se vantait d'avoir été un chroniqueur fidèle; et il paraît que dix de ces drames purent être joués à la suite, dans dix soirées, devant le même public.

1. **Édition.** — *Dramatische Werke komischer Gattung*, 4 vol., Hambourg, 1829-1835; *Dramatische Werke ernster Gattung*, 16 vol., 1835-1843.

CHAPITRE VII

HISTORIENS ET VOYAGEURS

Les éléments constitutifs de l'historiographie; leur suite logique; leur ordre de succession dans la littérature. — 1. Schlœzer; agrandissement du cadre de l'histoire générale. — 2. Jean de Müller; son style; son caractère; son érudition. — 3. Les successeurs de Schlœzer à l'université de Gœttingue; Eichhorn, Spittler, Heeren. *La Guerre de Sept Ans* d'Archenholz. — 4. Les deux Forster et leurs voyages; le rôle politique de George Forster. Seume et sa *Promenade à Syracuse*.

L'histoire, telle que nous la comprenons aujourd'hui, est une œuvre multiple, à la fois scientifique et littéraire. Elle comprend d'abord une étude critique des sources; elle compare les documents dont elle dispose, et elle les classe d'après le degré de confiance qu'ils méritent. Elle recueille ensuite les faits que, sur la foi des témoignages, elle a reconnus comme vrais; elle établit leur succession, leur enchaînement. Enfin, comme derrière les faits il y a des hommes, c'est-à-dire des agents libres, elle s'applique à faire revivre le passé par la peinture des mœurs et des caractères. C'est ici que l'imagination entre en jeu : faculté dangereuse, qui dénature l'œuvre de l'historien lorsqu'elle lui fait voir le passé à travers le présent, mais qui la complète et la vivifie lorsqu'elle lui représente les hommes d'autrefois dans le cadre naturel de leur civilisation [1]. Examen critique des documents, classement systématique des faits, exposition littéraire, tel est l'ordre logique dans lequel se succèdent les différentes parties du travail historique. Chose étrange, c'est plutôt dans

1. Jean de Müller dit, dans un de ses opuscules : « Mein Hauptwerk ist, allen « Zeiten, die ich zu schildern habe, möglichst gegenwärtig zu sein, sie zu « schauen. »

l'ordre inverse qu'elles se sont produites dans la littérature. L'Allemagne avait eu, vers la fin du moyen âge et au temps de la Renaissance, des chroniqueurs qui, sans avoir de grands scrupules d'exactitude, savaient plaire par le charme naïf de leurs récits. Elle a connu, au XVIII[e] siècle, la forme littéraire et la forme philosophique de l'histoire. Mais elle attendra jusqu'au siècle suivant la science historique proprement dite, appuyée sur toutes les sciences auxiliaires qui lui servent de garantie, et ne dédaignant pas néanmoins les qualités du style.

1. — SCHLŒZER.

Lessing disait, en 1760, dans les *Lettres sur la littérature*, que l'Allemagne n'avait pas encore eu un véritable historien, et il en indiquait la cause : « Nos beaux esprits sont rarement des « savants, et nos savants sont rarement des beaux esprits. Ceux-« là ne veulent en aucune façon lire, consulter, s'orienter; bref, « ils ne veulent en aucune façon travailler. Ceux-ci ne veulent « faire que cela. Ce qui manque à ceux-là, ce sont les maté-« riaux; ce qui manque à ceux-ci, c'est l'art de mettre les maté-« riaux en œuvre. En attendant, et à un point de vue général, « il est bon que ceux-là ne se mettent point à la besogne, et que « ceux-ci ne se laissent pas déranger dans leurs louables « efforts. Ainsi du moins ceux-là ne gâteront rien, tandis que « ceux-ci auront fait d'utiles provisions, auront amené les « moëllons et préparé le mortier pour les Tite-Lives et les « Tacites à venir. » Parmi ces utiles auxiliaires dont parle Lessing, qui apportent modestement leur pierre à l'édifice, Auguste-Louis Schlœzer mérite une mention spéciale. Il fut plus qu'un manœuvre, il a quelques-unes des qualités de l'architecte. Il enseigna l'histoire, pendant près de quarante ans (1767-1805), à l'université de Gœttingue, et il forma de nombreux disciples, dont le plus illustre fut Jean de Müller. Dans sa jeunesse, il avait été précepteur à Stockholm et à Pétersbourg. Son premier ouvrage fut un *Essai sur l'histoire du commerce* (1758), en suédois. Il rapporta de Russie une *Histoire générale du Nord*. Il était ainsi tout préparé pour son *Plan d'histoire universelle*, qui était nouveau à bien des égards[1]. Schlœzer, l'un des premiers,

1. *Allgemeine nordische Geschichte*, 2 vol., Halle, 1772. — *Vorstellung der Uni-*

faisait entrer dans le cadre de l'histoire générale le Nord scandinave et russe, et il le connaissait mieux que ses prédécesseurs n'avaient pu le connaître. De plus, il avait vraiment l'esprit généralisateur; il savait sacrifier le détail à l'ensemble. Il ne se bornait pas à mener parallèlement l'histoire des différents États; il classait les événements dans une seule série continue, « où chaque peuple figurait à son tour, d'après son rapport « avec les transformations générales de l'humanité ». Il est vrai qu'à sa vaste érudition se mêlaient quelques étroitesses de vue, quleques préventions personnelles. Le progrès, pour lui, consistait surtout dans l'accroissement de la richesse matérielle; il avait peu de goût pour les arts; il aimait les grandes agglomérations, les vastes États. De là son dédain pour les anciennes républiques grecques, ces « *républiquettes* où le pillage et l'assas- « sinat étaient à l'ordre du jour ». Dans la guerre de l'Indépendance américaine, il fut partisan de l'Angleterre. Mais ce qui nuit surtout à ses ouvrages, c'est le style, et il s'en rendait compte. « Quand vous vous efforcez, » dit il dans une lettre à Jean de Müller, « de défendre mon style devant les connaisseurs, « cela fait sur moi le même effet que si vous vouliez faire une « beauté d'une jeune fille qui est laide, et qui le sait, et qui s'en « console. Dieu sait que je n'ai jamais eu la prétention d'être « un styliste; je ne sais pas ce que c'est que le style, et j'écris « comme je parle [1]. » Voltaire aussi écrivait comme il parlait, mais il parlait bien.

versal-Historie, 2 vol., Gœttingue, 1772-1773. — Schlœzer publia encore plus tard : *Weltgeschichte nach ihren Hauptheilen im Auszug und Zusammenhang*, 2 parties, Gœttingue, 1785-1789.

1. « Ich schreibe wie mir der Schnabel gewachsen ist. » (*Briefe an Joh. von Müller, herausgegeben von* Maurer-Constant, Schaffhouse, 1839-1840). — Schlœzer mourut à Gœttingue en 1809; il était né en 1735, au village de Gapstadt, dans la principauté de Hohenlohe, en Franconie (aujourd'hui royaume de Wurtemberg). Il a publié encore des *Mélanges critiques pour l'histoire des Allemands en Transylvanie* (1795-1797). — Dans son temps, Schlœzer a exercé une grande influence comme publiciste. Il a créé successivement trois journaux politiques, pour lesquels il recevait des correspondances de toutes les parties de l'Allemagne : *Briefwechsel meist statistischen Inhalts* (1774-1775); *Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts* (1776-1782); *Staatsanzeigen* (1782-1793). Dans ce dernier, il défendait les principes de la Révolution française, tout en désirant qu'un bouleversement semblable fût épargné à l'Allemagne. — **Consulter**, sur Schlœzer, l'article de F. Frensdorf, dans la *Allgemeine deutsche Biographie*, t. XXXI, et, sur tout ce groupe d'historiens, l'ouvrage déjà cité de Wegele, *Geschichte der deutschen Historiographie*, Munich et Leipzig, 1885.

2. — JEAN DE MÜLLER.

Jean de Müller était ce que Schlœzer appelait un styliste. Il reçut de Schlœzer le goût et la méthode des recherches historiques; mais l'essentiel, pour lui, était la mise en œuvre. Ses vrais maîtres étaient Tacite et Thucydide, Montesquieu et Voltaire. Il attribuait même au style une sorte de puissance intrinsèque; il en faisait une chose à part, indépendante de la pensée. Une de ses premières admirations fut Rousseau, l'idole des écrivains allemands du XVIIIe siècle. Il écrit un jour à Bonstetten : « Ce « Rousseau m'a appris une vérité unique, très grande, et que je « n'avais pas encore assez considérée : la toute-puissance de « l'art de la parole. N'a-t-il pas ravi toute l'Europe pensante? « Tous, à l'exception de ses concitoyens, ne sont-ils pas à ses « pieds? Ils n'ont rien appris de lui, mais ils l'adorent, seulement « parce qu'il tient la langue dans sa main, comme un dieu Jupiter « tient son tonnerre. Je veux m'emparer de ce grand instrument. « Depuis la migration des peuples jusqu'à Érasme, on a balbutié; « d'Érasme à Leibnitz, on a écrit; de Leibnitz à Voltaire, on a « raisonné : je vais exercer l'art de la parole [1]. » Il l'exerça en effet, mais on sent qu'il y fait effort, et le tonnerre pèse parfois à sa main. On a souvent comparé son style à celui de Tacite : il n'en a que l'apparence. Il coupe la longue période allemande; il affecte la phrase courte; il ménage les incidentes; il supprime volontiers le verbe. Sa langue a une allure ferme, mais saccadée et monotone; elle manque de mouvement et d'harmonie. Au reste, Jean de Müller n'avait rien, dans son tempérament, d'un Tacite. C'était un caractère mobile, facile à déterminer, cherchant même à être déterminé, et ne demandant qu'à reconnaître aux influences qu'il subissait assez de puissance pour y soumettre sa volonté [2]. Il chercha toute sa vie un souverain à qui il pût s'attacher, et

1. **Édition.** — Une édition complète des œuvres de Jean de Müller, comprenant sa correspondance, a été publiée par son frère George Müller, en 40 vol.; Stuttgart, 1831-1835. — Sa correspondance avec son frère a été publiée par E. Haug; 2 vol., Frauenfeld, 1891-1893. — **A consulter** : Mœrikofer, *Die Schweizerische Litteratur des XVIII. Jahrhunderts*, Leipzig, 1861; — J. Vogel, *Schweizergeschichtliche Studien*, Berne, 1884; — H. W. J. Tiersch, *Ueber Joh. v. Müller, den Geschichtschreiber, und seinen handschriftlichen Nachlass*, Augsbourg, 1881.

2. « Ich glaube, man kann aus ihm machen, was man will, » écrit Lavater à Spalding en 1773.

il finit par tomber entre les mains du plus impérieux de tous, Napoléon. Peut-être, dans ses menées ambitieuses, n'obéissait-il pas uniquement à des vues personnelles; peut-être croyait-il sincèrement, comme il l'insinue parfois dans ses lettres, qu'une haute situation politique est favorable à l'historien, et que, pour juger les affaires de ce monde, il est bon d'y participer dans une certaine mesure. Toutes les suppositions sont permises avec un esprit aussi versatile.

Né à Schaffhouse en 1752, fils d'un pasteur, il vint d'abord à Gœttingue pour étudier la théologie, qu'il abandonna bientôt pour l'histoire. De retour en Suisse, il écrivit en latin une histoire de l'invasion des Cimbres [1], qu'il envoya à l'empereur Joseph II, avec une lettre où il disait : « Près d'une bibliothèque impériale, « avec plus de loisir et d'encouragement, dans le commerce « d'hommes distingués, en contact journalier avec ce qui est « grand, je pourrais concevoir de plus nobles projets, retracer « les annales de l'humanité, les hauts faits de Votre Majesté. » Joseph II fit la sourde oreille, et Jean de Müller dut se contenter d'être professeur de grec au gymnase de Schaffhouse, et ensuite précepteur dans la maison du conseiller Tronchin à Genève. Il fit, pendant deux ans, à Genève, des conférences sur l'histoire universelle, qu'il traduisit plus tard en allemand. Quand le premier volume de l'*Histoire de la Confédération suisse* fut terminé [2], Jean de Müller se rendit à Berlin, fut reçu par le roi Frédéric II, mais n'obtint pas la charge d'historiographe qu'il ambitionnait. Chacun de ses ouvrages importants fut ainsi accompagné ou suivi de sollicitations ou du moins d'espérances intéressées. *Les Voyages des papes* [3] devaient lui ouvrir les portes du Vatican; il pensait même que le séjour en Italie donnerait le dernier perfectionnement à son style. « Ce qui me fait pencher « pour Rome, » dit-il dans une lettre écrite en français, « c'est le « prodigieux développement du génie de Winckelmann depuis « qu'il y fut. Vous rappelez-vous la platitude des lettres qu'il « écrivait en Allemagne? Les pays du Sud sont ceux de l'imagi- « nation. J'écris mieux que Winckelmann avant qu'il fût à Rome :

1. *Bellum cimbricum*, Zurich, 1772.
2. Ce premier volume, qui parut sous le titre de *Geschichte der Schweiz* (1780), entra plus tard, avec des remaniements assez considérables, dans l'ouvrage complet : *Geschichten der Schweizerischen Eidgenossenschaft*, 5 parties, Leipzig, 1786-1808.
3. *Die Reisen der Päpste*, 1782; nouvelle édition, Aix-la-Chapelle, 1834.

« que ne ferais-je pas à sa place? » En 1786, Jean de Müller fut nommé bibliothécaire du prince électeur de Mayence, et il garda cette fonction jusqu'à l'occupation de la rive gauche du Rhin par les Français. Sous l'Empire, il négocia une ligue défensive entre les États allemands. Mais sa conversion était déjà à moitié faite lorsqu'en 1806 (le 20 octobre) il eut une entrevue avec Napoléon à Berlin [1]. L'année suivante, ayant été mandé à Fontainebleau, il accepta le titre de secrétaire d'État du royaume de Westphalie. Cependant, après quelques mois, il fut las de la politique, et il se fit nommer directeur général de l'Instruction publique; il mourut à Cassel, le 29 mai 1809.

La cause à laquelle Jean de Müller est resté le plus fidèle, c'est la science. Il était infatigable au travail. Ses *Vingt-quatre livres d'histoire universelle*, que son frère publia après sa mort, n'étaient qu'un plan qu'il comptait développer, et pour lequel il ne cessait d'amasser des matériaux [2]. On a trouvé dans ses papiers dix-sept mille pages in-folio de notes et d'extraits. L'*Histoire de la Confédération suisse*, qui n'embrasse guère que quatre siècles (1114-1499), attendait aussi un complément, et aurait certainement été continuée, si l'auteur avait vécu. Pour ce livre, auquel il attachait une pensée patriotique, Jean de Müller avait consulté les archives municipales, les bibliothèques des couvents, les anciennes chroniques, surtout celle de Tschudi. Avec le sens littéraire dont il était doué, il se laissait parfois séduire par le charme naïf d'un vieux récit, contre lequel un esprit plus critique se serait mis en garde. Il n'a pas toujours su, dans les premiers volumes, séparer la légende de l'histoire, mais il a écrit, sur les périodes plus récentes, spécialement sur la lutte des cantons contre les ducs de Bourgogne, des pages qui resteront comme des modèles de peinture historique, à la fois exacte et vivante.

3. — EICHHORN. — SPITTLER. — HEEREN. — ARCHENHOLZ.

L'enseignement universitaire contribua beaucoup au développement des études historiques. Les cours s'imprimaient, et des

1. Avait-il demandé l'entrevue, ou Napoléon était-il venu au-devant de lui? on ne sait. Il disait : « *Durch sein Genie und seine unbefangene Güte hat er mich erobert.* »

2. *Vierundzwanzig Bücher allgemeiner Geschichte, besonders der europäischen Menschheit*, 3 vol., Tubingue, 1811; nouvelle édition, 4 vol., Stuttgart, 1852.

manuels qui, dans l'origine, n'étaient destinés qu'aux étudiants se répandaient dans le public, lorsqu'ils se recommandaient par quelques qualités littéraires. L'université de Gœttingue, en particulier, la *Georgia Augusta*, fondée en 1734 par le roi Georges II, devint rapidement une pépinière d'historiens, et trois professeurs de cette université, Eichhorn, Spittler et Heeren, continuèrent la tradition inaugurée par Schlœzer.

L'orientaliste Jean-Gottfried Eichhorn écrivit une *Histoire universelle*, dans laquelle il fit entrer les peuples de l'Orient, et une *Histoire générale de la civilisation et de la littérature dans l'Europe moderne*, où toutes les littératures de l'Europe étaient présentées comme des phases d'un même développement et mises en rapport avec les progrès de la civilisation [1].

Louis-Timothée Spittler, originaire de Stuttgart, écrivit une *Histoire du Wurtemberg* et une *Histoire de la principauté de Hanovre* [2], ouvrages qui ont gardé leur valeur, à cause des renseignements qu'ils contiennent sur les affaires intérieures de ces deux pays. Spittler semble prévoir une prochaine révolution sociale, car, dans un autre de ses ouvrages, il dit : « Aujourd'hui, lorsqu'il s'agit d'une contrée quelconque de l'Europe, on « demande d'abord quand et comment il s'y est formé un tiers « état, comment se sont constitués les rapports des états entre « eux, et les rapports entre les états et le gouvernement [3]. »

Arnold-Hermann-Louis Heeren, gendre du philologue Heyne, s'est fait une réputation par plusieurs ouvrages qui ont été beaucoup lus au commencement de ce siècle, qui ont même été traduits en français, mais qui ne sont plus au courant de la science et que les seules qualités du style ne suffisent pas pour faire vivre : les *Idées sur la politique et les relations commerciales des principaux États de l'antiquité*, l'*Histoire des États de l'antiquité*

1. Eichhorn, né en 1752, dans la principauté de Hohenlohe, mourut à Gœttingue en 1827. Son *Histoire universelle* (*Weltgeschichte*) eut successivement 6 vol., de 1795 à 1801. L'*Histoire générale de la civilisation et de la littérature* (*Allgemeine Geschichte der Kultur und Litteratur des neuern Europa*) parut de 1799 à 1814, en 2 vol. Eichhorn écrivit encore une *Histoire des trois derniers siècles* (*Geschichte der drei letzten Jahrhunderte*); 6 vol., Gœttingue, 1803-1804.

2. *Geschichte Würtembergs*, Gœttingue, 1783; *Geschichte des Fürstenthums Hannover*, Gœttingue, 1786.

3. *Entwurf der Geschichte der europäischen Staaten*, 2 vol., Berlin, 1793-1794. — Spittler se fit d'abord connaître par une *Esquisse de l'Histoire de l'Église chrétienne* (Gœttingue, 1784). Il a écrit encore une *Histoire de la Révolution de Danemark en 1760* (Berlin, 1760). Né en 1752, il mourut à Tubingue en 1810.

par rapport à leur constitution, à leur commerce et à leurs colonies, enfin le *Système des États européens et de leurs colonies* [1].

L'*Histoire de la guerre de Sept Ans* d'Archenholz (1788) n'a guère, aux yeux de l'historien, plus de valeur que n'en ont gardé les écrits de Heeren; mais elle est restée un livre populaire en Allemagne, grâce au sujet, grâce aussi à un style simple et vif, à l'art de grouper les faits et d'écarter du récit ce qui n'est pas d'un intérêt général. Né en 1741, dans un faubourg de Dantzig, Archenholz entra, en 1760, dans l'armée de Frédéric II; il prit son congé, à la fin de la guerre, avec le grade de capitaine, voyagea longtemps, surtout en Angleterre et en Italie, et se retira ensuite dans son domaine d'Oyendorf, près de Hambourg, où il mourut en 1812. Son *Histoire de la reine Élisabeth* (1798) et son *Gustave Wasa* (1801) sont oubliés. Même l'*Histoire de la guerre de Sept Ans* n'a d'original que certains détails qui sont d'un témoin oculaire; le fond est emprunté à l'ouvrage du général anglais Henry Lloyd, traduit en allemand et continué par Tempelhoff [2].

4. — GEORGE FORSTER. — SEUME.

Cette littérature historique, si on la considère dans son ensemble, répond bien à la situation politique de ce qu'on appelait encore le Saint-Empire romain. Les histoires de l'Allemagne sont rares, parce qu'elles ne rentraient alors dans aucun cadre précis; plus fréquentes sont les histoires des différents États allemands; plus fréquentes encore les histoires universelles. Le regard de l'historien se renferme entre les limites d'un territoire inféodé

1. *Ideen über Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der Alten Welt*, 2 vol., Gœttingue, 1793-1796; 4e éd., 5 vol., 1824-1826. — *Handbuch der Geschichte der Staaten des Alterthums mit besonderer Rücksicht auf ihre Verfassungen, ihren Handel und ihre Kolonien*, Gœttingue, 1799; 5e éd., 1826. — *Handbuch des europäischen Staatensystems und seiner Kolonien*, Gœttingue, 1809; 4e éd., 1822. — Heeren, né à Arbergen, près de Brême, en 1760, mourut à Gœttingue en 1842.

2. **Adelung.** — En parlant des historiens, il faut donner au moins une mention au grammairien et lexicographe Adelung, pour son *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* (1782). Adelung a contribué, par ce livre, à faire entrer dans l'usage courant le mot *Culturgeschichte*, qui désigne une variété de la science historique, intermédiaire entre la philosophie et l'histoire. Avec son *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart* (5 vol., Leipzig, 1774-1786; 2e éd., 1793-1801) et avec ses grammaires, il a longtemps régné dans les écoles. C'était un travailleur méthodique et diligent, plutôt qu'un esprit scientifique. Le haut-allemand, pour lui, c'était le saxon.

à une famille souveraine, ou il s'étend, par-dessus les régions de langue allemande, sur l'Orient et l'Occident, sur l'Europe ancienne et moderne. La patrie, à vrai dire, n'existe pas ; elle est étouffée par deux choses, l'une en deçà, l'autre au delà de l'horizon qu'elle devrait embrasser : en deçà, il y a la cité ou la principauté ; au delà, il y a l'humanité.

Les récits de voyage contribuaient à agrandir cet horizon. Deux écrivains surtout, George Forster et Seume, devinrent classiques en ce genre, et ils méritent d'autant plus d'être cités à la suite des historiens, que leur propre destinée est une page caractéristique de l'histoire de leur temps.

Jean-George-Adam Forster passa à peine onze années de sa vie en Allemagne ; sa famille était d'origine anglaise ; et ces détails sont à noter pour ce qu'on a appelé son manque de patriotisme. Il était né aux environs de Dantzig, en 1754, l'aîné de sept enfants. Jean-Reinhold Forster, le père de George, était entré malgré lui dans la carrière ecclésiastique ; sa nature inquiète et passionnée la lui rendit bientôt insupportable, et il accepta la mission qui lui fut offerte, en 1765, au nom de la tzarine Catherine II, d'inspecter les colonies allemandes nouvellement fondées sur le Volga. Au retour, il ne put s'entendre avec le gouvernement russe sur l'indemnité qui lui était due, et, comme il avait été remplacé dans sa cure, il se rendit en Angleterre et fut quelque temps professeur au collège de Warrington. Il était sur le point de devenir la proie de ses créanciers, lorsqu'il fut adjoint, en 1772, comme naturaliste, à l'expédition du capitaine Cook dans les mers du Sud pour la découverte du continent austral. George accompagna son père dans ce voyage. Il y acquit une maturité précoce. Il apprit que l'indépendance est le prix de l'effort, et il eut désormais pour devise : « Être libre, c'est être homme. » A seize ans, à Londres, il avait fait des traductions pour payer les dettes de son père. Au retour de l'expédition de Cook, il publia le *Voyage de Jean-Reinhold Forster autour du monde dans les années 1772-1775*, d'abord en anglais (1777), puis en allemand (1778-1780). Pour l'impression de l'édition allemande, et aussi dans l'espoir de tirer sa famille d'une situation précaire, il regagna le continent. Il passa par Paris, où il connut Buffon et Franklin, et s'arrêta à Cassel, où il se lia avec Jean de Müller. Il réussit à faire nommer son père professeur d'histoire naturelle à Halle. Lui-même enseigna successivement au *Carolinum* de Cassel et à l'uni-

versité polonaise de Vilna; enfin il fut appelé comme bibliothécaire à Mayence, où Jean de Müller l'avait précédé. En 1790, il fit, en compagnie du jeune Alexandre de Humboldt, ce voyage le long du Rhin et en Angleterre, dont la relation, peu remarquée des contemporains, lui est comptée aujourd'hui comme un titre littéraire[1]. Il s'y montre tour à tour naturaliste, amateur d'art, historien, toujours écrivain solide et penseur original. Il est parfois paradoxal ou systématique, jamais banal ni superficiel, et ses jugements les plus contestables ne sont pas les moins intéressants. C'est ainsi qu'il condamne la peinture flamande au nom d'un idéalisme préconçu[2]; mais il analyse finement les tableaux qui lui passent devant les yeux. Il a des procédés dogmatiques; il observe beaucoup, mais il raisonne encore plus. Lorsqu'il veut traiter un sujet à fond, il commence par poser un principe, auquel il subordonne les faits, à mesure qu'ils se présentent. C'est la même logique droite, ferme, volontaire, qui lui traça sa ligne de conduite, quand la Révolution, dont il suivait les progrès avec une vive curiosité, s'approcha du Rhin. Mayence ouvrit ses portes aux Français. Jean de Müller, qui était en mission à Vienne, revint promptement pour mettre en sûreté ses volumineux extraits, mais il resta neutre. Forster devint, au contraire, le chef le plus influent des *patriotes*. Les deux hommes se séparèrent, et ils n'étaient pas faits pour s'entendre : l'un frôlait tous les partis, sans s'engager avec aucun; l'autre était toujours tout entier à la cause qu'il épousait. Forster fut un des trois députés chargés de porter à Paris l'adresse de la Convention rhénane, demandant que le territoire compris entre Landau et Bingen fût réuni à la France. A Paris, il s'indigna d'abord de voir le pouvoir tombé aux mains de « diables sans cœur »; mais il ne perdit pas sa foi. Il était persuadé que la Révolution, malgré les excès qui la faisaient dévier, reprendrait sa marche logique et providentielle, et qu'elle réparerait elle-même les ruines qu'elle semait sur sa route. Il

1. *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai, Juni 1790*; 3 vol., Berlin, 1791-1794. — Le dernier volume, publié après la mort de Forster, n'est formé que de notes, qui sont encore intéressantes, parce qu'elles traduisent dans toute leur vivacité les impressions du voyageur. — **A comparer** : A. Leitzmann, *Briefe und Tagebücher G. Forsters von seiner Reise am Niederrhein*, etc., Halle, 1893.

2. « In dem vortrefflichen Handarbeiter vermisse ich den Dichter, in dem Bildner « des Körperlichen den Seelenschöpfer. »

mourut à Paris, le 12 janvier 1794. Après avoir servi, dans sa jeunesse, la Russie et l'Angleterre, après avoir enseigné tour à tour dans une école allemande et dans une université polonaise, il avait fini par se jeter dans les bras de la Convention nationale, et ceux qui l'ont jugé le plus sévèrement n'ont jamais douté de la sincérité de ses sentiments et de la noblesse de ses intentions [1].

Seume a moins de talent, moins de *culture* que Forster, mais il lui ressemble par les agitations et les contradictions de sa vie. Fils d'un pauvre paysan de la Saxe, après avoir fait ses études de théologie à Leipzig, il se met en route pour Paris, avec neuf thalers dans sa poche. Le troisième jour, il est ramassé par les sergents recruteurs du landgrave de Hesse, et vendu aux Anglais pour servir dans la guerre contre les colonies américaines. Il revient comme sous-officier; mais, à peine débarqué à Brême, il se voit enrôlé de force, comme simple soldat, dans un régiment prussien. Il obtient sa liberté, moyennant caution, reprend ses études à Leipzig, et se crée quelques ressources par sa connaissance des langues modernes. Sur la recommandation de Félix Weisse, il devient précepteur d'un jeune russe, ensuite secrétaire du plénipotentiaire russe à Varsovie et lieutenant de grenadiers. Il croit avoir trouvé un asile, lorsqu'au printemps de 1794 éclate la révolution de Pologne. Tandis que les troupes russes se retirent, il reste prisonnier entre les mains des Polonais, et, six mois après, il assiste au sac de Varsovie. Ayant pris son congé, il entre, comme correcteur, dans la librairie Gœschen, et publie un recueil de ses poésies; puis, pour refaire sa santé, il entreprend ce voyage en Italie qu'il a raconté dans le meilleur de ses ouvrages, dans sa *Promenade à Syracuse* [2]. Il revient par Paris, assiste à une revue du consul Bonaparte, et n'a pas de peine à deviner en lui le prochain empereur. Ce qu'il y a d'étrange dans la destinée de cet homme, c'est qu'il fut obligé deux fois de porter les armes contre la liberté, lui qui ne rêvait que vertu républicaine. Il regrette, dans sa visite au Capitole, de n'y pas trouver « la belle tête de Brutus ». — « On m'a dit, » ajoute-t-il, « qu'elle avait été transportée à Paris. Brutus à Paris,

1. **Éditions.** — Les œuvres complètes de Forster, avec sa correspondance, et avec une introduction de Gervinus, ont paru en 9 vol.; Leipzig, 1843. Leitzmann a donné un choix de ses *Kleine Schriften*; Stuttgart, 1894.

2. *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, 3 vol., Leipzig, 1803; **nouvelle édition**, par Œsterley, Leipzig, 1868.

« à quoi bon? Il y a cinquante ans, c'eût été une plaisanterie : « maintenant, c'est un blasphème, maintenant que les Césars y « pullulent comme des essaims de mouches. » Au reste, les œuvres d'art l'intéressent peu par elles-mêmes; tout au plus un Apollon du Belvédère ou une Hébé de Canova lui arrachent-ils un cri d'admiration, sans qu'il cherche à se rendre compte du sentiment qu'il éprouve. Toute son attention est à la vie présente, aux mœurs, aux institutions, au gouvernement. Seume fit encore un voyage en Russie, en Finlande et en Suède, dont le résultat fut son livre intitulé *Mon été de 1805*[1]. Ses dernières poésies sont l'expression sincère, un peu déclamatoire, de ses douleurs patriotiques. Son *Miltiade* (1808) est un appel aux armes contre le nouveau Darius, mais c'est une bien faible tragédie. En général, ses vers n'ont pas la même valeur que sa prose. Il accumule sans choix les images, et il n'a pas le sentiment de l'harmonie. Ses récits de voyage, son vrai genre, montrent ce qu'il y a de meilleur en lui, c'est-à-dire sa personne même[2].

1. *Mein Sommer 1805*, Leipzig, 1806; nouv. éd., 1851.
2. Jean-Gottfried Seume, mort aux eaux de Tepliz en 1810, était né en 1763, à Poserna, près de Weissenfels. — **Œuvres complètes**, 8 vol., Leipzig, 1863; 10 vol. Berlin (Hempel). — **A consulter** : Planer und Reissmann, *Seume, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, Leipzig, 1898.

CHAPITRE VIII

POÈTES ET ROMANCIERS

1. L'hellénisme de Hœlderlin. — 2. Les mètres antiques; l'épopée de Sonnenberg; Knebel et ses traductions de Properce et de Lucrèce. Les satires de Falk. Les épigrammes de Haug. Les chansons de Mahlmann. — 3. La poésie dialectique; ses lois. Drames populaires. Un successeur de Hans Sachs à Nuremberg. Les idylles dialectiques de Voss. Hebel et sa vision poétique. Le Zurichois Usteri; le Strasbourgeois Arnold. — 4. Les variétés du roman. Ernest Wagner; Vulpius; Lafontaine; Moritz. Les nouvelles de Zschokke.

1. — HŒLDERLIN.

C'est le propre des disciples de ne prendre qu'un côté de la pensée du maître, en l'exagérant. Hœlderlin reprit l'hellénisme de Gœthe et de Schiller, en le poussant à l'extrême. Gœthe, pendant son voyage en Italie, Schiller, au temps de ses études grecques, avaient conçu un idéal de beauté morale, une sorte d'harmonie de toutes les facultés, dernier degré du perfectionnement dans les âmes d'élite. Mais, dans la trinité du bien, du beau et du vrai, ils se seraient gardés de supprimer péremptoirement deux termes au profit du troisième. Hœlderlin franchit ce dernier pas. La beauté est, pour lui, la chose suprême; elle est éternellement une dans la variété infinie de ses apparitions; elle est tout à la fois divine et humaine. « Le premier enfant de la beauté, » dit Hypérion, dans lequel Hœlderlin s'est personnifié, « le premier « enfant de la beauté humaine, de la beauté divine, c'est l'art. « En lui l'homme divin se rajeunit et se renouvelle. L'homme « veut avoir conscience de lui-même; alors il donne à sa propre « beauté une existence en dehors de lui. C'est ainsi que l'homme « a créé ses dieux. Car, dans l'origine, l'homme et ses dieux ne

« faisaient qu'un; l'éternelle beauté, inconnue à elle-même, existait seule. — Ce que je dis est un mystère, mais ce mystère « est une réalité. — Le second enfant de la beauté est la religion. « La religion est l'amour de la beauté. Le sage aime la beauté « elle-même, la beauté infinie, et qui embrasse tout; le peuple « aime les enfants de la beauté, les dieux, qui lui apparaissent « sous des formes multiples. — Il en était ainsi chez les Athé- « niens. Sans cet amour de la beauté, sans cette religion, un État « n'est qu'un squelette desséché, sans vie et sans âme, et toute « pensée et toute action n'est qu'un arbre dont on a coupé la « cime, une colonne dont on a abattu le faîte [1]. »

On aime à trouver de telles idées chez un jeune poète; on est sûr que celui qui a écrit ces lignes ne fera jamais rien de vulgaire. Que serait devenue la philosophie de Hœlderlin, si elle avait subi l'épreuve de la réflexion et de l'expérience? On ne sait; il n'a pu consacrer qu'une dizaine d'années de sa vie au travail littéraire; le reste a été pris par la folie.

Né à Lauffen, dans le Wurtemberg, en 1770, Frédéric Hœlderlin perdit de bonne heure son père; il grandit « comme une vigne « sans appui ». Sa mère, personne pieuse et douce, cultiva surtout le côté tendre et rêveur de sa nature. Un besoin d'être compris, aimé, choyé, s'empara de lui, et l'accompagna toute sa vie. Son enfance se passa au village de Nürtingen, où sa mère s'était remariée, et dont la situation gracieuse au bord du Neckar resta toujours présente à son imagination. Quelques amitiés généreuses, auxquelles il se livra avec enthousiasme, remplirent sa jeunesse. A Tubingue, où il devait étudier la théologie, il s'occupa surtout de philosophie et de musique. Il passait déjà pour un bon helléniste, et il cherchait à reproduire, dans des essais poétiques, la beauté de la versification grecque. Parmi les poètes alle-

1. « Das erste Kind der menschlichen, der göttlichen Schönheit ist die Kunst. « In ihr verjüngt und wiederholt der göttliche Mensch sich selbst. Er will sich « selber fühlen, darum stellt er seine Schönheit gegenüber sich. So gab der « Mensch sich seine Götter. Denn im Anfang waren der Mensch und seine Götter « eins, da, sich selber unbekannt, die ewige Schönheit war. — Ich spreche Myste- « rion, aber sie sind. — Der Schönheit zweite Tochter ist Religion. Religion ist « Liebe der Schönheit. Der Weise liebt sie selbst, die Unendliche, die Allumfas- « sende; das Volk liebt ihre Kinder, die Götter, die in mannigfaltigen Gestalten « ihm erscheinen. — Auch so war's bei den Athenern. Und ohne solche Liebe der « Schönheit, ohne solche Religion ist jeder Staat ein dürr Gerippe ohne Leben « und Geist und alles Denken und Thun ein Baum ohne Gipfel, eine Säule, wovon « die Krone herabgeschlagen ist. »

mands, son premier modèle fut Klopstock. Comme la plupart de ses contemporains, il ne put échapper à la fascination d'Ossian. Mais bientôt il s'attacha entièrement à son compatriote souabe, Schiller. Il lui écrivait plus tard, après qu'il fut entré en relations personnelles avec lui : « Votre *Don Carlos* fut longtemps « le nuage magique dans lequel le dieu de ma jeunesse m'enveloppa pour m'empêcher de voir trop tôt la petitesse et la barbarie « du monde. » Hœlderlin était encore sous l'influence du *Don Carlos* lorsqu'il conçut son roman d'*Hypérion*; le caractère du héros principal est un composé de l'enthousiasme juvénile de l'infant d'Espagne et de l'esprit chimérique du marquis de Posa.

Ses études terminées, en 1793, Hœlderlin avait été chargé, sur la recommandation de Schiller, de diriger l'éducation du fils de Mme de Kalb. Mais il paraît que son élève ne lui donna pas beaucoup de satisfaction. Il quitta des fonctions dont le seul attrait pour lui était le voisinage d'Iéna, et il entra comme précepteur chez un banquier de Francfort, dont la femme, Suzanne Gontard, née Borkenstein, était d'une beauté remarquable. « Mon sens « artistique, » écrit-il, « ne risque plus désormais d'être dérouté; « il s'oriente éternellement sur cette tête de madone. — C'est une « Grecque, » dit-il ailleurs [1]. Il la chanta sous le nom de Diotima. Mais bientôt il jugea prudent de s'éloigner. Le premier volume d'*Hypérion*, qui avait paru en 1797, et quelques poésies publiées dans *les Heures* et dans les *Almanachs des Muses* de Schiller, l'avaient fait connaître. Ses amis s'occupèrent de lui. Il vécut successivement à Hambourg, à Stuttgart, puis à Nürtingen, chez sa mère. Sa santé s'altéra par les privations, ses accès de mélancolie devinrent plus fréquents. Il sentit plus douloureusement le contraste entre le monde qu'il rêvait et celui où il était réduit à vivre, et il s'en plaint dans ses lettres. « Ce climat, » dit-il un jour, « n'est pas fait pour des poètes, et voilà pourquoi, de dix plantes « de cette espèce, c'est à peine si une seule peut pousser. » Il s'engagea encore une fois comme précepteur, au mois de décembre 1801, chez le consul de Hambourg, à Bordeaux. Mais,

1. Voir ses lettres à son ami Neuffer, dans l'édition complète de ses œuvres, publiée par Christophe-Théodore Schwab (le fils du poète Gustave Schwab); 2 vol., Stuttgart et Tubingue, 1846. — Les poésies ont été éditées à part par Uhland et Gustave Schwab; Stuttgart et Tubingue, 1826; 2e édit., 1843; nouv. éd., par Kœstlin, Tubingue, 1884. — A consulter : Carl Litzmann, *Friedrich Hölderlins Leben, in Briefen von und an Hölderlin*, Berlin, 1890.

dès le printemps suivant, les siens n'eurent plus de renseignements sur lui. Enfin il rentra à la maison paternelle (juin 1802), dans un état d'égarement complet; il avait fait la route à pied[1]. Sa mère le soigna; il eut encore des moments lucides, et il publia, en 1804, une traduction de l'*Œdipe Roi* et de l'*Antigone* de Sophocle. Sa folie étant devenue incurable, on le logea chez un menuisier de Tubingue, qui le prit en amitié, et qui le garda durant sa longue agonie, jusqu'en 1843.

Ce qui frappe le plus dans l'œuvre de Hœlderlin, ce qui étonne même si l'on considère l'état habituellement inquiet de son esprit, c'est la tranquille plasticité de la forme. Le sens de la beauté était inné en lui. Il est le premier qui se soit trouvé à l'aise dans les mètres antiques. Klopstock les avait introduits de gré ou de force, et les avait imposés à une langue rebelle. Hœlderlin les acclimata définitivement; mais il montra en même temps, par son exemple, quel art souple et délicat il fallait pour s'en servir. La strophe rythmée, où il évite toute consonance dure, toute lourdeur d'expression, est le vêtement naturel de sa poésie; sa phrase se déroule en plis simples et harmonieux, comme sa pensée.

Le roman d'*Hypérion*, où il s'est révélé tout entier, fut remanié deux fois, avant de trouver sa forme actuelle. Un premier fragment, dont il ne reste à peu près rien dans l'édition définitive de 1797-1799[2], parut déjà dans la *Nouvelle Thalie* de 1794. Le second volume date de l'époque où Hœlderlin, après son départ de Francfort, souffrait de son abandon et commençait à douter de lui-même. Le plan général est resté vague, ce qui tient en partie à ce que la rédaction fut plusieurs fois interrompue, en partie aussi à la forme épistolaire, que l'auteur avait choisie parce qu'elle se prêtait à ses effusions lyriques. Hypérion, le héros principal, porte le nom du dieu de la lumière; c'est un Grec moderne, mais il a l'âme antique; il était digne de vivre à Athènes, au temps où les pompes solennelles montaient au Parthénon. Il rougit de voir son pays asservi à des barbares, de voir ses compatriotes devenus des barbares eux-mêmes. Mais peut-on ranimer une cendre morte? Hypérion rencontre Diotima, qui le tire de sa contemplation oisive. Le lecteur apprend seulement alors que l'action se passe en

1. La cause de sa folie ne fut pas, comme on l'a dit, la mort de Diotima; Suzanne Gontard ne mourut que le 22 juin 1802.

2. *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, 2 vol., Tubingue, 1797-1799.

1770, que la Russie a déclaré la guerre à la Turquie, et qu'elle a appelé les Grecs à concourir à l'œuvre de leur délivrance. Hypérion réunit une troupe de volontaires; ils pénètrent ensemble dans le Péloponnèse; ils prennent d'assaut ce qui reste de l'ancienne Sparte. Mais ils déshonorent leur triomphe par le massacre et le pillage. Hypérion reconnaît avec désespoir que les hommes avec lesquels il voulait fonder sa république ne sont qu'une horde de brigands. Il perd Diotima, « car l'idéal ne « peut vivre sur la terre. » Il s'éloigne, parcourt l'Occident, n'y trouve pas plus de consolation que dans son pays, retourne en Grèce, et termine sa vie dans la solitude.

Ce n'est pas sans dessein que Hœlderlin a conduit son héros en Allemagne. Si les Grecs modernes sont déchus, est-ce chez les Allemands que le culte de la beauté pourra renaître? « Hélas! leur « vue offense une âme bien née; ils manquent d'harmonie, comme « les tessons d'un vase brisé. » Hypérion a laissé en Allemagne un ami, Bellarmin, à qui il adresse la plupart de ses lettres. « Les Allemands! » lui écrit-il un jour, « je ne connais pas de « race plus abâtardie. On voit chez eux des artisans, des pen- « seurs, des prêtres, des maîtres et des valets, des jeunes gens « et des gens d'âge mûr, mais non des hommes... Je te le dis, « il n'est rien de sacré que ce peuple ne profane, ne rabaisse à « ses vues intéressées. Ce qui, chez les sauvages mêmes, reste « divinement pur, ces barbares, qui calculent tout, en font métier « et marchandise... Quel spectacle déchirant de voir vos poètes, « vos artistes, ceux qui estiment encore le génie, qui ont gardé « le culte du beau! Ils vivent comme des étrangers dans leur « propre demeure, semblables à Ulysse mendiant au seuil de « son palais, traité de vagabond par une horde bruyante de « parasites. Le cœur plein de joie et d'espérance, ces nourrissons « des Muses prennent leur élan. Voyez-les sept ans plus tard : ils « errent, silencieux et froids, comme les ombres du Tartare.... « Malheur à l'étranger qui arrive chez ce peuple avec une âme « ardente! Trois fois malheureux celui qui, comme moi, poussé « par une grande douleur, vient lui demander un asile[1]! »

1. « Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissner wäre, wie die Deutschen. « Handwerker siehst Du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, « Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute « aber keine Menschen... Ich sage Dir : es ist nichts Heiliges, was nicht entheiligt, nicht zum ärmlichen Behelf herabgewürdigt ist bei diesem Volk, und was « selbst unter Wilden göttlich rein sich meist erhält, das treiben diese allberech-

Ici, ce n'est plus Hypérion, c'est Hœlderlin qui parle, et qui dévoile le secret de son infortune.

2. — LES MÈTRES ANTIQUES. — LA SATIRE. — LA CHANSON.

La critique allemande est indulgente aux œuvres médiocres; elle recueille tout; elle ne laisse rien perdre. Il n'est si petit poète qui ne trouve son biographe et, par lui, quelques admirateurs. Le baron François de Sonnenberg en est un exemple. Il fut un des derniers disciples de Klopstock, dont il prolonge l'influence jusqu'au sein du romantisme. A quinze ans, il conçut l'idée d'un poème sur la fin du monde, qu'il fondit ensuite dans un autre poème, traitant le même sujet sur un plan plus vaste. L'épopée de *Donatoa*, publiée en 1806, a douze chants, et est écrite en vers hexamètres. C'est un flot bourbeux qui charrie quelques perles. Ce travail, hâtivement mené, usa le pauvre poète, qu'un amour malheureux acheva de rendre fou. Il se donna la mort en se précipitant par une fenêtre, en 1805; il avait vingt-six ans. Ses odes ne sont pas sans beauté, mais elles ont des duretés qui contrastent désagréablement avec la forme antique[1].

Charles-Louis de Knebel est, au contraire, un poète très sage. Après avoir servi huit ans (1765-1773) dans le régiment du prince royal de Prusse, il vint à Weimar, où la duchesse Amélie lui confia l'éducation de son second fils Constantin. Il mourut à Iéna, en 1834, âgé de quatre-vingt-dix ans. Sa correspondance avec Gœthe suffirait pour lui assurer une place dans la littérature. Mais ses traductions de Properce (1798) et de Lucrèce (1821) ont gardé de la valeur. Formé à l'école de Ramler, il assouplit l'hexamètre et le pentamètre allemands. Son élégie intitulée *les Heures*

« nenden Barbaren, wie man so ein Handwerk treibt... Es ist auch herzzerreis« send, wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht, und alle, die den Genius « noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten, sie leben in « der Welt wie Fremdlinge im eigenen Hause, sie sind so recht wie der Dulder « Ulyss, da er in Bettlersgestalt an seiner Thüre sass, indess die unverschämten « Freier im Saale lärmten und fragten : wer hat uns den Landläufer gebracht? Voll « Lieb' und Geist und Hoffnung wachsen seine Musenjünglinge dem deutschen « Volk heran ; Du siehst sie sieben Jahre später, und sie wandeln, wie die Schatten, « still und kalt... Wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert, und zu solchem « Volke kömmt, und dreifach wehe dem, der, so wie ich, von grossem Schmerz « getrieben, ein Bettler meiner Art, zu solchem Volke kömmt! »

1. *Gedichte Sonnenbergs, nach dessen Tode herausgegeben von* J. G. Gruber, Rudolstadt, 1808.

rappelle tout à fait, et sans trop de désavantage, la manière de Gœthe [1].

Un autre fonctionnaire de la cour de Weimar, Jean-Daniel Falk, a repris un genre qui avait été fort cultivé par les poètes silésiens et prussiens, la satire. Il était né à Dantzig, en 1770. Son grand-père maternel, qui était Genevois, lui apprit le français. Falk fut nommé conseiller de légation, à la suite des services qu'il rendit pendant la campagne d'Iéna, et il vécut dans l'intimité des grands écrivains groupés autour de Charles-Auguste. Il mourut à Iéna, en 1826. Son petit volume sur Gœthe, plein d'observations directes et de souvenirs personnels, n'est pas le moins intéressant de ses écrits [2]. Il débuta par une traduction de la huitième satire de Boileau, de cette satire qui, d'après une note de Boileau lui-même, « marque un philosophe chagrin, qui « ne peut plus supporter les vices des hommes ». Falk resta toute sa vie ce philosophe chagrin. Sa première satire originale a pour titre *les Héros*; il y déplore les malheurs de la guerre, dont il avait été témoin. Dans *les Prières*, il montre les désirs contradictoires des hommes, que Dieu lui-même ne pourrait satisfaire sans se donner de perpétuels démentis. Le moraliste, chez Falk, est supérieur à l'écrivain; il s'appesantit trop, se perd dans les longueurs; il n'a pas la brièveté incisive qui convient au genre [3].

L'épigrammatiste Frédéric Haug a la touche plus légère. Né en 1761, dans un village du Wurtemberg, il fut le condisciple de Schiller à l'École de Charles; il devint plus tard bibliothécaire à Stuttgart, où il mourut en 1829. Haug s'est essayé sans succès dans l'ode et dans la ballade. Ses fables sont de pâles imitations du français, de l'anglais, du danois, de l'espagnol. Mais ses épigrammes ont de la vivacité et surtout de la bonne humeur. Haug s'amuse sur le compte des autres, et l'on s'amuse avec lui, pour peu qu'on y mette de la complaisance. Il s'attaque plutôt à des classes qu'à des individus, et il décoche ses traits inoffensifs aux

1. Voir *Lyriker und Epiker der klassischen Periode*, dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner. — **Correspondance** : *Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund*, Leipzig, 1856; *Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester*, Iéna, 1858; *Ungedruckte Briefe aus Knebels Nachlass*, 2 vol., Nuremberg, 1858. — **A consulter** : P. Besson, *Un ami de la France à la cour de Weimar, Ch.-L. de Knebel*, Grenoble, 1897.

2. *Gœthe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt*. Ouvrage posthume, Leipzig, 1832; 3e éd., 1856.

3. **Éditions**. — *Satirische Werke*, 7 vol., Leipzig, 1817. — *Auserlesene Werke, alt und neu*, 3 vol., Leipzig, 1819.

buveurs, aux avares, aux médecins, aux femmes. Une de ses inventions les plus plaisantes consiste à trouver deux cents formules hyperboliques pour un long nez[1]. Il a trop écrit. Il a fait un choix de ses poésies, et, dans ce choix, il faudrait choisir encore.

La chanson populaire, ou le *lied*, forme une tradition constante qui se prolonge à travers toute la littérature allemande. Il faut donc ici, en faveur de quelques refrains qui se répètent encore, donner un souvenir à Siegfried-Auguste Mahlmann. Il passa la plus grande partie de sa vie à Leipzig, où il mourut en 1826. Il dirigeait, pendant la campagne de 1813, le principal journal de la ville, et sa situation politique lui valut une détention de quelques semaines dans la citadelle d'Erfurt. Ses comédies, même son *Théâtre de marionnettes*, sont oubliés, mais ses chansons se recommandent par une gaieté naturelle, et de grands musiciens n'ont pas dédaigné d'y ajouter la mélodie[2].

3. — HEBEL ET LES DIALECTES.

La poésie dialectique, si elle veut être vraiment de la poésie, est une œuvre délicate ; elle marche entre deux écueils. Si elle se borne à suivre l'homme du peuple, paysan ou artisan, dans ses occupations journalières, elle n'est qu'un document sans intérêt. Si elle veut franchir ce cercle monotone, elle risque de dire en patois ce qui a été pensé en langue littéraire ; elle n'est plus, dans ce cas, qu'une traduction toujours affaiblie, quelquefois baroque. Le vrai poète dialectique est celui qui fait sortir la poésie du dialecte même, qui, avec les tours et les images que ce dialecte lui offre, trouve moyen de rendre, simplement et directement, les pensées qui l'agitent et les sentiments qu'il éprouve. Il a en lui tout à la fois l'âme d'un poète et l'âme d'un paysan. La langue qu'il parle lui est innée, il ne saurait en parler d'autre. Mais il a aussi en lui un fonds assez riche pour varier, assouplir, animer cette langue. Ce qui précède est la définition même du génie de Hebel ; mais Hebel est aussi, parmi les écrivains de la période classique, le seul à qui cette définition s'applique complètement.

1. *Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls ungeheuere Nase*, Stuttgart, 1801; 3e éd., Saint-Gall, 1841. — **Poésies**, choix, 2 vol., Leipzig, 1827; Stuttgart, 1840.

2. Mahlmann parodia assez spirituellement, dans *Hérode devant Bethléhem* (1803), le drame larmoyant de Kotzebue, *les Hussites devant Naumbourg*. — **Œuvres complètes**, 8 vol., Leipzig, 1839-1840. — **Poésies**, 4e éd., Halle, 1847.

Avant lui et à côté de lui, dans toutes les régions de l'Allemagne, des hommes de talent ont essayé de parler au peuple dans sa langue. Mais ils ne l'ont entretenu le plus souvent que de ce qu'il y avait de plus banal dans sa vie; ils ont rarement pénétré jusqu'à ses émotions intimes, jusqu'à ses pensées secrètes, pour lesquelles lui-même, avec les ressources ordinaires de son intelligence, n'avait pas trouvé d'expression. Ils n'ont pas su extraire de l'âme populaire la poésie qu'elle contenait.

Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, un bénédictin nommé Lindemayr composa des comédies dans le dialecte de la Haute-Autriche, qui furent très répandues avant d'être imprimées; ce sont des farces grossières [1]. Vers la même époque, un chanoine des environs d'Ulm, Sébastien Sailer, faisait jouer des drames et des Jeux de carnaval en dialecte souabe; les sujets étaient choisis quelquefois dans la Bible, mais le ton n'était pas pour cela plus sérieux [2]. La ville de Nuremberg eut un faible successeur de Hans Sachs dans le ferblantier Grübel, qui publia, de 1798 à 1812, quatre recueils de vers, sans parler de sa correspondance en patois [3]. Grübel manquait d'imagination et d'art, quoiqu'il fût membre de l'Ordre de la Fleur ou des Bergers de la Pegnitz. A l'autre extrémité de l'Allemagne, le classique Voss faisait une tentative intéressante, mais quelque peu artificielle; il écrivait des idylles dans une langue formée de plusieurs dialectes fondus ensemble. « L'essai serait heureux », dit-il, « si un Poméranien et un Brêmois, « assistant à la lecture d'une de ces poésies, comprenaient tous « les deux à peu près tout, et si en outre un Holsteinois pouvait « s'imaginer qu'à quelques lieues de son village on parle ainsi [4]. » Que reste-t-il à faire au lecteur de ces idylles? C'est de les dépouiller de leur costume d'emprunt, fait de pièces diverses, et de les remettre sous leur vêtement naturel, c'est-à-dire en haut-allemand.

Voss est pourtant le seul écrivain de son temps avec lequel Hebel se sente une certaine parenté. En général, Hebel est en dehors du mouvement littéraire; il n'est d'aucune école. L'éclat qui rayonnait autour de Weimar ne l'a jamais ébloui. Gœthe et Schiller

1. *Dichtungen in obderensischer Mundart von* Maurus Lindemayr; Linz, 1822. — **Nouvelle édition**, avec introduction et vocabulaire, par Pius Schneider, Linz, 1875.

2. *Schriften im schwäbischen Dialekte*, Buchau, 1819. — **Nouvelle édition**, avec introduction et vocabulaire, par Hassler, Ulm, 1850.

3. **Nouvelle édition** complète, avec grammaire et vocabulaire, 3 vol., Nuremberg, 1857-1858.

4. Notes sur l'idylle *De Winterawend.*

sont à peine cités dans sa correspondance. Il fait un jour cette remarque : « J'apprends par madame Voss que Gœthe doit rendre « compte des *Poésies alémanniques* dans la *Gazette d'Iéna*; c'est beau-« coup d'honneur pour moi, mais j'aimerais mieux que l'article fût « fait par Voss. » Gœthe loua beaucoup Hebel, et, à la fin, il l'engagea à traduire dans son dialecte quelques poésies écrites en haut-allemand classique. Hebel se garda de suivre le conseil du grand poète qui était ordinairement meilleur critique. Virgile et Théocrite, le dernier surtout, étaient ses auteurs favoris, et c'était à peu près tout son horizon littéraire. Un vers des *Bucoliques* sert d'épigraphe à ses poésies [1]. Quant aux romantiques, il ne les comprenait pas, et ils ne le comprenaient pas davantage.

Le monde politique ne le laissait pas moins indifférent. Pendant les guerres de l'Empire, il ne demande qu'une chose, la paix. De quelque côté qu'elle vienne, qu'elle consacre le triomphe de Napoléon ou l'affranchissement de l'Allemagne, peu lui importe. Il est mauvais patriote, et, en cela encore, il reflète fidèlement la conscience du paysan. De l'histoire d'André Hofer qu'il raconte, il ne tire que cette conclusion, qu'il faut réfléchir avant d'agir, ou, comme dit La Fontaine, qu'en toute chose il faut considérer la fin. Un faiseur d'almanachs, dit-il expressément, est toujours du parti vainqueur.

Pour comprendre Hebel, il faut l'isoler dans sa petite province, comme il s'est isolé lui-même. Il définit, dans sa préface, la région pour laquelle il a écrit, et tout porte à croire qu'il n'espérait pas, du moins dans l'origine, être beaucoup lu ailleurs. C'est « l'angle formé par le Rhin, entre le Frickthal ou la partie « septentrionale du canton d'Argovie, et l'ancien Sundgau ou la « Haute-Alsace ». Le père de Hebel était tisserand dans le village de Hausen, situé en face de Bâle, et, en été, il se transportait souvent dans la ville pour y exercer son métier. Il mourut en 1761, un an après la naissance de Jean-Pierre, le futur poète. Celui-ci grandit dans la pauvreté; il aida sa mère, le plus tôt qu'il put, en travaillant tantôt dans une fonderie, tantôt dans une mine. Tous les matins, il se rendait au bourg de Schopfheim, à une lieue de Hausen, pour prendre une leçon de latin. Sa mère étant morte aussi, en 1773, des amis s'intéressèrent à lui et l'envoyèrent au gymnase de Carlsruhe, d'où il passa à la faculté de théologie

1. « Silvestrem tenui musam *meditabor* avena. »

d'Erlangen. Il devint plus tard directeur du lycée que le grand-duc de Bade institua dans sa capitale sur le type français; on lui conféra même la dignité de prélat, qui lui assurait un siège à la première chambre. Il mourut en 1826, pendant une visite qu'il était venue faire au directeur des jardins de Schwetzingen. La plupart des poésies alémanniques, les meilleures en tout cas, furent écrites dans les premières années de son séjour à Carlsruhe; elles parurent d'abord en 1803. C'étaient des souvenirs du pays natal. L'auteur écrivait déjà en 1802 : « Le Pégase alémannique ne veut plus voler; il prétend n'y être pas obligé, avec « la nourriture d'écurie qu'on lui donne dans le plat pays; ce qui « lui manque, ce sont les collines ensoleillées où il pâturait autrefois. » A partir de 1803, Hebel prit part à la rédaction de l'ancien Almanach officiel du margraviat de Bade; mais il songea bientôt à le renouveler, à lui donner plus de variété et d'intérêt. En 1807, il en eut seul la direction, qu'il garda pendant trois ans. L'almanach s'appela désormais l'*Ami de la maison pour le pays du Rhin*. Avec un choix de ses articles, Hebel forma l'*Écrin de l'Ami de la maison*, qui devint rapidement une des lectures populaires les plus répandues en Allemagne[1].

Les poésies alémanniques sont des idylles, des chansons, des ballades. L'une des plus connues, et des plus caractéristiques pour le procédé habituel du poète, est celle qui ouvre le volume, celle où il chante la petite rivière qui, descendue des hauteurs de la Forêt-Noire, arrose le pays de son enfance.

Salut, ô Wiese, aimable fille du Feldberg!... — Née secrètement au sein silencieux des rochers, — allaitée par les nuages, nourrie de la rosée du ciel, — tu dors, comme un enfant au maillot, bien gardée, bien retirée, — dans ta chambrette obscure. Jamais encore un œil humain — n'a pu voir comme ma petite fille est joliment couchée — dans son berceau d'argent au fond de sa demeure de cristal. — Jamais encore une oreille humaine n'a surpris sa respiration, — le chuchotement de sa voix, son petit rire ou ses pleurs. — Seuls, de mystérieux esprits, sur des sentiers cachés, — entrent et sortent, et t'élèvent et t'apprennent à marcher, — et te donnent un cœur joyeux, et t'enseignent des choses utiles. — Et rien de ce qu'ils te disent n'est perdu pour toi. — Car, aussitôt que tu peux t'avancer et sautiller, — tu te glisses d'un pas silencieux hors de ta chambrette de cristal, — pieds nus; et, avec un doux sourire, tu regardes le ciel. —

1. *Rheinländischer Hausfreund*, Carlsruhe, 1808-1811. — *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*, Tubingue, 1811.

Oh! que tu es jolie, et que ton œil est pur! — N'est-ce pas que le monde est beau? Tu ne le pensais pas, j'en suis sûr. — Entends-tu le bruissement des feuilles, le chant des oiseaux? — « Je l'entends », dis-tu, « mais il faut que je marche, je ne puis m'arrêter.... [1] »

Et le poète la suit dans sa course, et il voit comme partout on lui fait fête. Il semble que les oiseaux, les papillons et les fleurs viennent de naître avec elle, et ne soient là que pour la saluer. La voilà descendue dans la plaine; la fillette est devenue grande fille. Elle fait tourner, en passant, les roues de la fonderie. Mais elle a aussi ses caprices; elle saute par-dessus ses digues; elle s'amuse à jeter des cailloux dans les prés, et elle emporte par brassées l'herbe fauchée qui sèche au soleil. Enfin elle arrive près du Rhin, qui de son côté a fait un long voyage pour la rencontrer.

Pourquoi rougis-tu? N'est-ce pas que tu l'aimes? Et ce que les esprits t'ont chanté à ton berceau va devenir une réalité. J'aurais encore bien des choses à te dire, mais je vois que tu ne m'écoutes plus. Crains-tu qu'il ne s'éloigne? Tu me cries adieu, et tu tombes dans ses bras.

Hebel n'a qu'un secret, qui est celui de la poésie même : il anime tout, il personnifie tout. Il reprend naïvement, et en partant de la simple nature, le chemin qu'a suivi la poésie primitive pour s'élever du fait matériel à l'allégorie vivante. Veut-il nous faire assister au lever du jour un dimanche, lever doublement solennel, puisqu'il amène à la fois le recueillement et le repos? Le Samedi,

1. « Feldbergs liebligi Tochter, o Wiese, bis mer Gottwilcho!...
« Im verschwiegene Schoos der Felse heimli gibohre,
« Vo de Wulke gsäugt, mit Duft und himmlischem Rege,
« Schlofsch e Bütscheli-Chind in di'm verborgene Stübli
« Heimli, wohlverwahrt. No ni hen menschligi Auge
« Güggelet und gseh, wie schön mi Meiddeli do lit
« Im christalene Ghalt und in der silberne Wagle;
« Und kei menschlig Ohr het no si Othmen erlustert,
« Oder si Stimmli ghört, si heimli Lächlen und Briegge.
« Numme stilli Geister göhn uf verborgene Pfade
« Us und i, und ziehn di uf, und lehre di laufe,
« Gen der e freudige Sinn, und lehre di nützligi Sache,
« Und es isch kei Wort verlohre, was si der sage.
« Denn so bald de chasch uf eigene Füesslene furtcho,
« Schliefsch mit stillem Tritt us di'm christalene Stübli
« Barfis usen, und luegsch mit stillem Lächlen an Himmel.
« O, wie bisch so nett, wie hesch so heiteri Äugli!
« Gell, do ussen isch's hübsch, und gell, so hesch ders nit vorgstellt?
« Hörsch, wie's Läubeli ruuscht, und hörsch, wie d'Vögeli pfife?
« Jo, de seisch : « I hörs, doch gangi witers und blib nit... »

« après avoir mis au lit tous les gens du village, fatigué lui-même « et ne pouvant presque plus se tenir sur ses jambes, tombe au sein « de la Nuit. » Le Dimanche, « encore à moitié endormi, appa- « raît derrière les étoiles; » il se présente devant la chambre du Soleil, frappe quelques petits coups sur le volet, et crie : « Il est « temps! » Puis, tout rayonnant, il traverse les buissons en fleurs, entre dans le village, et, du dehors, regarde dans les fenêtres, mais sans faire de bruit; « car il veut du bien à tous, et il ne se « fâche pas contre ceux qui continuent de dormir, s'imaginant « que c'est encore la nuit noire. » Ainsi les poètes d'autrefois mettaient des nymphes au creux des fontaines et des dryades sous l'écorce des arbres. Hebel a créé toute une mythologie à son usage, et qui est sortie toute fraîche de son imagination; il a fait de la nature une grande paysannerie [1].

Les poésies de Hebel ne restèrent pas longtemps confinées dans les étroites limites du parler alémannique. Elles furent bientôt lues de toute l'Allemagne, soit dans leur forme originale, soit en traduction. Elles devinrent classiques : rare fortune pour un livre écrit dans un dialecte local, à une époque de plein développement littéraire. Le succès de Hebel profita même à toute la littérature dialectique, et il est probable que, sans lui, l'écrivain zurichois Usteri, auquel on l'a quelquefois comparé, aurait eu moins de lecteurs. Jean-Martin Usteri était né en 1763; c'était un personnage considérable dans sa ville; il était membre du gouvernement. Il avait voyagé dans sa jeunesse; il avait vu Berlin, Bruxelles, Amsterdam, Paris; il avait été reçu par Gœthe. Il s'était nourri des vieilles chroniques suisses, et il leur avait emprunté ce style simple, parfois vigoureux, qui distingue ses récits en prose et en vers, même ceux qui sont écrits en haut-allemand. Il était en même temps dessinateur et peintre. Son poème intitulé *le Vicaire* (*De Vikari*), le plus célèbre de ses ouvrages, est une sorte d'idylle prolongée, où il peint la vie d'un presbytère de campagne. Le sujet a de l'analogie avec celui de la *Louise* de Voss, mais Usteri a moins d'apprêt et plus de bonhomie que Voss. Il mourut en 1827, et ses

1. **Éditions.** — Œuvres complètes, 3 vol., Carlsruhe, 1853. — Édition des poésies et du *Schatzkästlein*, par Behaghel, dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner. — **A consulter** : Längin, *Johann Peter Hebel, ein Lebensbild*, Carlsruhe, 1875; *Aus Hebels ungedruckten Papieren*, Tauberbischofsheim, 1882; — Behaghel, *Briefe von Hebel*, Carlsruhe, 1883 ; — B. Auerbach. *Schrift und Volk*, Leipzig, 1846. — **Traduction des poésies alémanniques en haut-allemand**, par R. Reinick, Leipzig, 1851.

amis se chargèrent de recueillir ses œuvres, disséminées dans les revues, ou encore inédites [1].

Dans le grand nombre d'écrivains qui ont illustré les dialectes de la Haute et de la Basse-Allemagne, il faut se borner à ceux qui ont quelque originalité, et, à ce titre, une mention est encore due à George-Daniel Arnold, professeur d'histoire et ensuite de droit romain à l'université de Strasbourg, auteur d'une comédie en cinq actes, *le Lundi de la Pentecôte* (1816). Arnold a su, dans une intrigue simple et habilement menée, faire paraître toutes les classes de la société, prêter à chacune le langage qui lui est propre, et donner ainsi une image de la vieille cité municipale, qui, malgré ses liens avec la France, avait gardé l'originalité de ses mœurs germaniques. L'effet comique est produit par deux personnages qui, chacun à sa manière, tranchent sur le ton général : un licencié alsacien, qui entremêle prétentieusement son discours de mots français mal prononcés, et un docteur d'outre-Rhin, qui ne parle que le bon allemand et qui comprend tout de travers [2].

4. — LE ROMAN.

Il faut mettre à part, dans l'histoire du roman allemand au XVIIIe siècle, l'école de Wieland, dont il a été question plus haut. Les écrivains de cette école, lors même qu'ils affadissaient la grâce du maître, gardaient toujours une certaine élégance de tenue, et ils possédaient l'art du récit. Mais, à côté de Wieland, d'autres influences, en partie étrangères, régnaient sur la littérature, surtout sur cette littérature courante qui sacrifie au goût du jour : l'influence de Richardson, par exemple, qu'on reconnaît déjà dans certaines productions de l'école de Gœttingue ou de l'entourage de Wieland lui-même; celle de Sterne et de Swift, que nous trouverons tout à l'heure chez les humoristes. Il restait aussi des souvenirs persistants de la période *Sturm-und-Drang*, qui se rattachaient aux premières œuvres de Gœthe et de Schiller.

1. *Dichtungen in Versen und Prosa*, avec une biographie par D. Hess, 3 vol. Berlin, 1831; 3e éd., Leipzig, 1877.

2. *Der Pfingstmontag, Lustspiel in Strassburger Mundart in fünf Aufzügen und in Versen*, 2e éd., illustrée par Th. Schuler, avec un choix de poésies inédites et un vocabulaire, Strasbourg, 1850. — Voir un article de Gœthe, dans *Kunst und Alterthum*.

Ainsi s'expliquent les principales variétés de la littérature romanesque de ce temps : le roman sentimental, directement ou indirectement dérivé de la *Clarisse* ; le roman autobiographique ou psychologique, écho lointain de *Werther* ; enfin les histoires de chevaliers et de brigands, calquées sur le *Gœtz de Berlichingen* de Gœthe et sur *les Brigands* de Schiller : œuvres éphémères pour la plupart, et intéressantes seulement en ce qu'elles permettent de suivre le mouvement des idées et les variations du goût.

Ernest Wagner, Christian Vulpius et Auguste Lafontaine sont des imitateurs qui ne diffèrent que par le choix de leurs modèles. Ernest Wagner, secrétaire particulier du duc de Meiningen, auteur des *Opinions de Wilibald* [1], déclare de bonne grâce ce qu'il doit aux *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* : « Lorsqu'un « virtuose se fait entendre, » dit-il dans sa préface, « il se trouve « aussitôt des amateurs qui jouent du même instrument que lui. » Ernest Wagner a de l'esprit et de l'observation, mais il manque d'art. Ses récits de voyage, où il n'a ni à inventer ni à composer, contiennent des tableaux intéressants [2].

Christian Vulpius, le beau-frère de Gœthe, est plus varié, sans être plus original. Il a écrit, outre ses romans, une grande quantité de pièces de théâtre. Il était passé maître dans l'art de deviner le goût du public, surtout quand ce goût était mauvais. Il a su prendre tour à tour et avec une égale facilité le ton galant, le ton sentimental, le ton romantique, le ton révolutionnaire, et il a fini par célébrer le carbonarisme et l'affranchissement de la Grèce. Mais son grand succès a été *Rinaldo Rinaldini, le chef de brigands*, qui a été traduit dans toutes les langues [3].

Auguste Lafontaine n'a pas eu moins de vogue que Vulpius. Il représente tout spécialement le roman sentimental, parfois sensuel, avec des prétentions morales. Né à Brunswick, en 1758, Lafontaine fut d'abord professeur dans sa ville natale. Il fit ensuite, comme aumônier, la campagne de 1792 en France. Au retour, il fut nommé chanoine à Halle, où il mourut en 1831. Shakespeare avait été longtemps son auteur favori ; on ne s'en

1. *Wilibalds Ansichten vom Leben*, 2 vol., Meinigen et Hildburghausen, 1804.

2. *Die reisenden Maler*, 2 vol., Leipzig, 1806. — *Reisen aus der Fremde in die Heimath*, 2 parties, Hildburghausen, 1801-1809. — Œuvres complètes, 12 vol., Leipzig, 1824-1828. — E. Wagner mourut à Meiningen en 1812 ; il était né en 1769.

3. *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann, eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts*, 4 vol., Leipzig, 1798-1801. — Vulpius, né à Weimar en 1762, nommé bibliothécaire en 1805, mourut en 1827 ; Gœthe l'employa au théâtre.

douterait pas en le lisant. Il n'a ni observation ni style; mais il était au moins sincère, car on dit qu'il pleurait lui-même quand il lui arrivait de se relire. Il oubliait parfois ce qu'il avait écrit, et il se répétait, sans s'en douter. Il n'a pas rempli moins de cent cinquante volumes, qui ont eu longtemps leur public dans la bourgeoisie et dans la noblesse, à côté des drames larmoyants de Kotzebue[1].

Lafontaine, Vulpius et Ernest Wagner ont a peu près disparu de l'horizon littéraire. Deux autres romanciers, Charles-Philippe Moritz et surtout Zschokke, trouvent encore des lecteurs. Le premier, né à Hameln, en 1757, de parents pauvres, eut d'abord une jeunesse abandonnée, et il en garda toujours une certaine sauvagerie de caractère. Après avoir terminé ses études, il obtint un emploi à l'orphelinat de Potsdam, et bientôt après il devint professeur dans un gymnase de Berlin. Mais nulle fonction ne pouvait le retenir longtemps. Un jour, pendant une promenade, dit-il, l'idée lui vint de visiter l'Angleterre. Il partit aussitôt pour Londres, et il en rapporta un de ses meilleurs ouvrages[2]. Quatre ans après, il fit un séjour en Italie, et il eut, à Rome, des rapports presque journaliers avec Gœthe. Ses lettres d'Italie, sans manquer d'intérêt, se ressentent trop des négligences de la rédaction; il ne prit pas la peine d'y mettre la dernière main et de les débarrasser du détail inutile[3]. Au retour, il demeura d'abord chez Gœthe, puis il fut nommé, sur la recommandation du duc de Weimar, professeur à l'Académie des beaux-arts de Berlin. Il mourut, à l'âge de trente-six ans, en 1793. Si Moritz a été inhabile à se diriger lui-même, s'il a toujours éprouvé le besoin de se subordonner à quelqu'un, il savait du moins s'observer et s'analyser. Son principal ouvrage, *Antoine Reiser*, un roman psychologique, comme il l'appelle, est une sorte d'autobiographie morale; c'est sa propre vie qu'il raconte sous un nom d'emprunt. Il explique comment son caractère s'est formé, ou déformé, sous l'influence des événements. Mais ces événements ne sont souvent que des

1. La vie de Lafontaine a été longuement racontée par J. G. Gruber; Halle, 1833. — Deux de ses nouvelles se lisent au 137e vol. de la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner. — Lafontaine a trouvé un successeur dans Gottlieb-Samuel Heun (1771-1854), qui a écrit, sous le pseudonyme de Clauren, un grand nombre de romans et de comédies.

2. *Reisene ines Deutschen in England im Jahr 1782, in Briefen*, Berlin, 1783.

3. *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788, in Briefen*, 3 vol., Berlin, 1792-1793.

hasards. S'il fallait tirer du livre une conclusion, ce serait celle-ci, que la nature de l'homme est le résultat des accidents de sa jeunesse. Le tout est d'une philosophie un peu superficielle, mais le détail est très souvent intéressant[1]. Moritz a touché à bien des choses; ce qui lui coûtait, c'était de creuser et d'approfondir. On ne doit pas oublier, en parlant de lui, sa *Prosodie allemande* (1786), qui a été utile à Gœthe, sa *Mythologie ancienne* (1791), qui n'est pas entièrement démodée, et ses petits écrits sur l'art, sur la langue et le style, qui peuvent encore être consultés[2].

Henri Zschokke a été écrivain et homme d'État, fonctionnaire civil et ecclésiastique, philanthrope avant tout, libéral en politique, rationaliste en religion. Né à Magdebourg, en 1771, orphelin de bonne heure, il mena longtemps une vie errante. Il fut d'abord précepteur, au sortir du gymnase, se joignit ensuite à une troupe de comédiens, qu'il suivit pendant deux ans, et se mit enfin à étudier la théologie à Francfort-sur-l'Oder. S'étant prononcé contre l'Édit de religion de Frédéric-Guillaume II, et ne pouvant espérer un emploi en Prusse, il se rendit en Suisse, et il s'attacha désormais à ce pays comme à sa seconde patrie. Il prit la direction d'une maison d'éducation à Reichenau, dans les Grisons, mais il dut fuir devant l'invasion autrichienne. Alors il entra dans le mouvement politique de la Suisse, servant d'intermédiaire entre les autorités cantonales et les gouvernements étrangers, et cherchant à sauvegarder l'unité et l'indépendance de la Confédération. A partir de 1808, il se fixa définitivement à Aarau, où il fut membre du grand conseil et du consistoire, inspecteur des écoles et administrateur des forêts; il mourut en 1848. Son autobiographie donne une idée de son étonnante activité, et elle contient d'intéressants détails sur les affaires de la Confédération au commencement du siècle[3]. Les fonctions mul-

1. *Anton Reiser, ein psychologischer Roman*, quatre parties, Berlin, 1785-1790. — Une cinquième partie, publiée par Klischnig (Berlin, 1794), d'un intérêt moindre, est accompagnée d'un appendice sur les dernières années de la vie de Moritz. — Édition de L. Geiger, dans les *Deutsche Litteratur-Denkmale*, Heilbronn, 1886.

2. Voir, dans le *Voyage en Italie* de Gœthe : *Rome*, 10 janvier et 18 août 1787. — Le traité *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* (Brunswick, 1788; nouv. éd. dans les *Deutsche Litteratur-Denckmale*, Leipzig, 1888) a été écrit à Rome, sous l'inspiration de Gœthe, qui en a cité un long passage à la fin de son récit (mars 1788). — **A consulter** : Max Dessoir, *K. Ph. Moritz als Æsthetiker*, Naumbourg, 1889; H. Prœhle, *Abhandlungen über Gœthe, Schiller, Bürger und einige ihrer Freunde*. Potsdam, 1889; et la notice de L. Geiger, dans la *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. XXII.

3. *Eine Selbstschau*, 2 vol., Aarau, 1842; 7e éd., 1877.

tiples de Zschokke ne l'empêchèrent pas d'écrire sur l'histoire, sur la morale, sur la religion, sur la politique, même sur l'exploitation des forêts, sans compter ses drames et ses romans. On ne parle plus guère aujourd'hui d'*Abellino, le grand bandit* (1794), qu'il adapta lui-même au théâtre, et les plaintes du galérien innocent Alamontade (1802) ne font plus répandre de larmes. Mais on lit encore *le Village des faiseurs d'or*, qui est comme un traité d'économie rurale en action, et certaines nouvelles humoristiques, comme *l'Hôte mort*, qui emprunte un élément mystérieux à une superstition populaire, ou les *Aventures guerrières d'un homme paisible*, histoire plaisante d'un candidat en théologie entraîné dans la déroute de l'armée prussienne à Iéna [1]. Par ces récits aimables et spirituels, Zschokke a été l'un des prédécesseurs de Tieck et des nouvellistes contemporains [2].

1. *Das Goldmacherdorf, eine anmuthige und wahrhafte Geschichte für gute Landschulen und verständige Leute*, Aarau, 1817. — *Der todte Gast*, dans le premier recueil des œuvres (40 vol., Aarau, 1824-1828). — *Kriegerische Abenteuer eines Friedfertigen*, dans la revue : *Erheiterungen*, Aarau, 1811.

2. Œuvres. — *Gesammelte Schriften*, 35 vol., Aarau, 1851-1854. — *Ausgewählte Novellen und Dichtungen*, 10 vol., Aarau, 1847. — *Ausgewählte historische Schriften*, 16 vol., Aarau, 1830. — L'ouvrage de Zschokke qui a été le plus souvent réédité est un livre d'édification, *Die Stunden der Andacht*; il a paru d'abord à Aarau, de 1809 à 1816.

Traductions. — Les nouvelles ont été traduites en plusieurs séries par Loève-Weimars (Paris, 1828-1832); un choix, par X. Marmier (*Nouvelles allemandes*, Paris, 1847); les *Nouvelles Soirées d'Aarau*, avec l'autobiographie, par Cherbuliez (5 vol., Paris, 1835).

CHAPITRE IX

LES HUMORISTES

L'*humour* et le genre humoristique; ce qui manque à tous les humoristes. — 1. Lichtenberg; sa nature disparate; ses opinions littéraires; sa polémique contre Lavater. — 2. Hippel; ses bizarreries; son manque de vraie originalité. — 3. Jean-Paul Richter. L'idylle de sa jeunesse. Son début dans la satire. Ses premiers romans humoristiques. Ses héros favoris; Marie Wuz, Quintus Fixlein, l'avocat Siebenkæs. Tentative dans le roman philosophique; *Titan*. Jean-Paul pédagogue. Ses procédés de style; ce qu'il y a d'artificiel dans sa manière.

C'est Voltaire qui a introduit le mot *humour* dans notre langue. « Les Anglais, » dit-il dans une lettre à l'abbé d'Olivet, « ont un « terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette « gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme « sans qu'il s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot humeur, « *humour*, qu'ils prononcent *yumor*; et ils croient qu'ils ont seuls « cette humeur; que les autres nations n'ont point de terme pour « exprimer ce caractère d'esprit. Cependant c'est un ancien mot « de notre langue, employé en ce sens dans plusieurs comédies « de Corneille [1]. »

L'*humour* est donc une sorte de plaisanterie. Mais sur quoi et

1. Lettre du 20 août 1761. — Voltaire pensait sans doute à certains passages de Corneille comme le suivant :

> CLITON. «... Aux traits de ce visage,
> « Mille dames m'ont pris pour homme de courage,
> « Et sitôt que je parle, on devine à demi
> « Que le sexe jamais ne fut mon ennemi.
> CLÉANDRE. « Cet homme a de l'humeur. »
> (*Suite du Menteur*, acte III, scène 1re).

Il a de l'humeur, c'est-à-dire : il aime à plaisanter, c'est un original.

Diderot dit, dans un sens un peu différent, à propos d'un tableau : « Toute la « scène voulait être mieux dessinée : cela demandait plus d'humeur, plus de force .»

comment l'*humour* plaisante-t-il? S'il ne plaisantait que sur les choses plaisantes, et s'il ne les montrait que par leurs côtés risibles, il ne se distinguerait en rien de la plaisanterie ordinaire, et il n'y aurait pas lieu d'en faire une manière spéciale de penser et de sentir, un genre littéraire. Mais l'*humour* s'étend à toutes les choses qui excitent notre curiosité, plaisantes ou sérieuses. Il touche aux questions les plus graves; mais il y touche légèrement; il les effleure ou les suscite seulement, sans avoir la prétention de les résoudre; et souvent cette légèreté de touche, à laquelle se mêle une nuance d'ironie, frappe plus que ne le ferait un air d'autorité ou de conviction.

L'*humour* est moins dans les choses que dans la manière de les présenter. Il n'y a pas de sujet humoristique, mais il y a une tournure d'esprit humoristique, où il entre beaucoup de fantaisie et parfois un peu de scepticisme. Il y a aussi un style humoristique, dont le trait caractéristique est de peindre, et surtout de peindre par le menu. L'*humour* est ennemi de l'abstraction; il vit dans le concret; il accumule les détails; il ne craint même pas la minutie, et il trouve la poésie dans l'infiniment petit. Au reste, comme il n'a rien d'exclusif par lui-même, il s'allie volontiers à d'autres qualités ou à d'autres défauts. Il n'a même tout son charme que comme simple assaisonnement; là où il règne seul, il engendre la monotonie ou l'incohérence, et sa légèreté devient de l'affectation. Ainsi s'explique l'immense variété du genre humoristique, qui s'accommode également bien de l'enjouement d'Addison et de la bonhomie de Goldsmith, de la sensibilité de Sterne et de la causticité tranchante de Tackeray, de la gravité philosophique de Carlyle et de la gaieté épanouie de Steele. Les Anglais ne prétendent plus, comme au temps de Voltaire, avoir le monopole de l'*humour*; ils aiment, au contraire, à en chercher la trace dans les autres littératures, à y voir un don de l'esprit humain, semblable à la poésie même. Il n'en est pas moins vrai qu'ils y ont toujours montré une aptitude spéciale. Parmi les grands écrivains français, les seuls qui puissent être rangés dans la classe des humoristes sont Rabelais et La Fontaine; mais il faut ajouter tout de suite qu'ils ont d'autres qualités. Lorsqu'on parle de l'*humour* de Molière ou de Voltaire lui-même, c'est l'esprit qu'il faudrait dire.

L'*humour* vit de la contradiction inhérente aux choses humaines. Il traite gravement les petites choses et légèrement les grandes,

et il indique par là même que la différence du grand et du petit n'a rien d'absolu, qu'elle ne repose que sur la faiblesse de notre compréhension. Les poètes complets, les Shakespeare, les Gœthe, sont humoristiques par occasion, mais ils ne s'arrêtent pas dans l'*humour*, n'y séjournent pas; ils n'y sont pas tout entiers. Les contrastes de la vie humaine les frappent aussi, mais ils les voient de plus haut, ils savent les concilier dans une vérité supérieure. Les humoristes se contentent de mettre l'un à côté de l'autre les termes d'un contraste; ce sont pour eux comme les données d'un problème dont la solution leur échappe. La contradiction que l'humoriste observe dans les choses il la porte ordinairement en lui-même; il lui manque presque toujours une faculté essentielle, et, par là même, un côté important de l'art d'écrire. Ainsi s'explique peut-être la tendance des humoristes à s'analyser, à se contempler, à s'étaler devant le lecteur. Qu'ils regardent le monde, ou qu'ils se regardent eux-mêmes, ils trouvent partout la même incohérence. Ils écrivent comme ils pensent, ou comme ils rêvent. Leur philosophie fragmentaire, qui tient à une lacune dans leur esprit, amène à son tour un style rompu, désarticulé, qui va par saccades, qui a de beaux éclats et des banalités insupportables. Ils frappent, ils étonnent, ils fatiguent aussi; ils ne donnent jamais la sensation continue du beau.

1. — LICHTENBERG.

Le premier humoriste important que nous offre la littérature allemande du XVIII[e] siècle, George-Christophe Lichtenberg, est une nature complexe, mais disparate, trop repliée sur elle-même, et embarrassée pour se produire. Il y a en lui des parties de mathématicien, de physicien, de psychologue, de moraliste, même d'écrivain, qui n'ont jamais pu se joindre et former un tout. « Que ne puis-je, » dit-il, « tracer dans ma tête des canaux « pour la circulation intérieure de mes pensées! Mais les voilà par « centaines, inutiles l'une à l'autre. » Le morcellement de son être, cette difficulté de *canaliser son cerveau* dont il se plaint, tenait à une faiblesse de constitution. Une déviation de la colonne vertébrale, qui se déclara chez lui à l'âge de huit ans, lui causa une irritabilité nerveuse, qui par moments changeait brusquement le cours de ses idées. Dans ses jours calmes, la raison dominait

en lui; mais d'autres fois « son imagination prenait le mors aux « dents et l'emportait dans les espaces. » Il ne pensait pas de même, dit-il, quand il était levé et quand il était couché, et il ajoutait que si la bonté divine voulait faire une seconde édition de sa vie, il proposerait volontiers des corrections « pour le por- « trait et pour le plan général ». Quant au portrait, il s'en consolait. Mais le plan général, quoi qu'il ait pu faire, est toujours resté défectueux. Dès sa jeunesse, ses études furent dispersées. Fils d'un pasteur de Darmstadt, il fut envoyé, en 1763, ayant déjà vingt et un ans, à l'université de Gœttingue, dont il fut plus tard un des professeurs les plus marquants. Son goût le porta d'abord vers les mathématiques, auxquelles il emprunta cet esprit de précision, mais aussi de sécheresse, qu'il appliqua plus tard aux sujets littéraires. Puis il se partagea entre les sciences naturelles, la philosophie et l'histoire. Il sentait combien la dispersion de ses efforts lui était nuisible, et il essayait de s'en défendre; mais la pente de sa nature restait la plus forte. « Un grand inconvé- « nient de mes études de jeunesse, » dit-il, « c'est d'avoir tracé le « plan de l'édifice sur une trop vaste échelle. Il en est résulté que je « n'ai jamais pu finir l'étage supérieur; je n'ai même jamais posé « un toit quelconque. J'ai dû me contenter de quelques mansardes; « je les ai garanties le mieux que j'ai pu, mais pas assez bien pour « empêcher la pluie d'y entrer. Que de gens à qui cela arrive! »

Il lisait beaucoup, et il consignait toutes ses impressions dans son Journal; mais il ne tenait pas à mettre le public dans la confidence de son travail. « Je ne me suis jamais proposé d'être un « écrivain, » dit-il; « je me suis toujours borné à lire ce qui me « plaisait, et à retenir ce qui s'imprimait de soi-même dans ma « mémoire. » Avant de commencer son enseignement à Gœttingue, il fit, pour compléter sa propre instruction, deux voyages en Angleterre. Il y suivit le progrès des sciences; il étudia le théâtre. Plus il admirait Shakespeare, moins il approuvait les imitations qui s'en faisaient en Allemagne, et qui lui semblaient des parodies. Il était l'adversaire déclaré de l'école des *génies originaux*; toute emphase, toute déclamation lui était antipathique. En philosophie, il flottait entre Kant et Spinosa; il exprime quelque part cette idée, que le spinosisme pourrait bien être un jour la religion de l'humanité. Il croyait aux songes et aux pressentiments. Il s'occupa de physiognomonie avant Lavater, et, quand celui-ci publia ses *Fragments*, il le combattit avec les armes de la science,

et il le persifla au nom du goût littéraire. Il lui reprochait de considérer plus les lignes du visage que l'expression. Il refusait d'admettre que la beauté physique fût le signe de la beauté morale, et, comme preuve du contraire, il citait Socrate; il aurait pu se citer lui-même. L'article *sur la Physiognomonie contre les physiognomonistes*, qui parut dans l'*Almanach de Gœttingue* de 1778, était suivi d'un *Appendice comique sur les queues des animaux*, expliquées symboliquement dans le style naïvement boursouflé de Lavater. Le seul ouvrage de longue haleine que Lichtenberg ait entrepris, c'est son *Explication détaillée des gravures de Hogarth*, qu'il a laissée inachevée. Il voulait « exprimer par des paroles « ce que l'artiste avait tracé avec le burin, et l'exprimer comme « l'artiste lui-même l'aurait fait, si, au lieu du burin, il avait tenu « une plume ». Il s'est mis tout entier, son caractère, ses opinions, sa manière de vivre, dans ses fragments posthumes; ils sont fort mêlés, mais on n'a qu'à rapprocher les passages caractéristiques, pour en tirer toute une biographie morale. Dans ses dernières années, Lichtenberg se confina de plus en plus dans sa retraite. « J'ai beaucoup pensé, » dit-il, « plus encore que je n'ai « lu. J'ignore donc beaucoup de ce que le monde sait; de là « vient que je me trompe souvent dans mes rapports avec lui, et « cela me rend timide. Si je pouvais dire tout ce que j'ai pensé, « le dire dans l'ensemble, comme cela se présente à moi, j'aurais « certainement du succès. » Il s'était habitué à vivre dans des alternatives de bien-être relatif et de souffrance, et il avait pris son parti de la destinée qui lui était faite. « L'homme se plaint « du moindre mal, et quand il est exempt de douleur, cela lui « semble tout naturel. Il n'en est pas ainsi de moi : quand je ne « souffre pas du tout, ce qui m'arrive parfois étant couché, j'en « éprouve une satisfaction sans bornes; je verse alors des larmes « de joie, et ma profonde reconnaissance envers mon créateur « contribue encore à me tranquilliser. Si l'on pouvait mourir « ainsi! » Il eut la mort qu'il désirait, le 24 février 1799, et sa renommée alla peut-être au delà de ce qu'il avait espéré[1].

1. **Éditions.** — *G. Ch. Lichtenbergs vermischte Schriften nach dessen Tode aus den hinterlassenen Papieren gesammelt und herausgegeben von* L. Ch. Lichtenberg *und* Fr. Kries, Gœttingue, 9 vol., 1800-1806; nouv. éd. augmentée, 8 vol., 1844-1846. — Un choix (avec Hippel et Blumauer) dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner. — Des extraits, avec une notice biographique, par Grisebach : *Gedanken und Maximen aus Lichtenbergs Schriften*, Leipzig, 1871. — L'*Explication des gravures de Hogarth* (5 livraisons, Gœttingue, 1794-1799) a été

2. — HIPPEL.

Ce dont Lichtenberg se plaignait comme d'une lacune dans son esprit, Hippel s'en fait une vertu. Vouloir penser avec méthode, c'est pour lui de la pédanterie. Il est d'avis qu'il faut écrire un livre comme on écrit à un ami. Il oublie qu'un ami est un lecteur à part, au courant des opinions, des habitudes, des manies de l'écrivain, un lecteur préparé et complaisant. Les œuvres de Hippel, ses romans comme ses traités, c'est sa vie, ses lectures, ses expériences, ses relations, ses voyages. Né en 1741, dans un village de la Prusse Orientale, fils d'un maître d'école, il fut d'abord destiné à la théologie et envoyé à l'université de Kœnigsberg. Mais il préféra le droit, qui ouvrait une carrière plus vaste à son ambition. Il avait le sens des affaires, une grande activité, une éloquence naturelle, et il arriva en peu de temps aux plus hauts emplois de la magistrature. Il mourut à Kœnigsberg, en 1796. Son principal ouvrage, ce sont les *Biographies en ligne ascendante*[1], une longue histoire, fort banale quant au fond, à laquelle il mêle ses réflexions, parfois ingénieuses, et ses souvenirs de jeunesse. De même que, pour l'ensemble, il ne se soucie pas de composer, de même, dans le détail, il ne sait pas choisir. Les *Courses à travers champs du chevalier A-Z* sont une imitation baroque de Don Quichotte[2]. Hippel, tout en faisant renouveler les anciens titres de noblesse de sa famille, avait des sympathies pour la Révolution française. Dans ses deux traités *Sur le Mariage* et *Sur l'Amélioration du rôle civil des femmes*, il demande pour la femme une part non seulement dans la direction de la maison,

continuée et menée jusqu'à la 14e livraison par Bouterweck, Bœttiger, Lyser et Le Petit; 3e éd., Stuttgart, 1873. — Lichtenberg fonda, en 1780, avec George Forster, le *Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Litteratur* (1780-1783).

A consulter. — Rich. M. Meyer, *Swift und Lichtenberg*, Berlin, 1886. — Lauchert, *Lichtenbergs schriftstellerische Thätigkeit in chronologischer Uebersicht dargestellt*, Gœttingue, 1893. — Grisebach, *Lichtenbergs Briefe an Dieterich, 1770-1798*, Leipzig, 1898. — Fr. Schæfer, *Lichtenberg als Psycholog und Menschenkenner*, Iéna, 1898. — A. Leitzmann, *Aus Lichtenbergs Nachlass, Aufsätze, Gedichte, Tagebuchblätter, Briefe*, Weimar, 1899.

1. *Lebensläufe nach aufsteigender Linie*, 3 parties, 1778-1781. Édition du jubilé, par Œttingen, 3 vol., Leipzig, 1878; 2e éd., 1880. — Choix (avec Lichtenberg et Blumauer), dans la collection Kürschner.

2. *Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z*, 2 vol., Berlin, 1793-1794; nouvelle édition. 2 vol., Stuttgart, 1860. — Les têtes de chapitre sont formées par des mots pris au milieu d'une phrase, qui se trouve ainsi partagée entre deux chapitres.

mais dans le gouvernement de l'État[1]. Tous ses écrits parurent anonymes, et il sut si bien garder son secret, même vis-à-vis de ses amis, que sa célébrité ne commença qu'après sa mort. Lessing trouve des traits plaisants dans sa comédie en un acte, *l'Homme rangé*[2]. Ce qui manque à Hippel, c'est une vraie personnalité. Quoiqu'il n'ait fait que s'analyser et se décrire, son caractère ne ressort nulle part. Quelques-uns de ses opuscules furent attribués, dans l'origine, à Kant, tant la pensée du maître dont il avait suivi les leçons à Kœnigsberg y était fidèlement reproduite. Quand on entre si facilement dans la manière des autres, on a rarement une manière à soi[3].

3. — JEAN-PAUL.

Hippel aimait à s'appeler le frère de Jean-Paul; celui-ci avait cependant sur lui l'avantage d'une imagination plus chaude et d'un cœur plus généreux. Il y a deux hommes en Jean-Paul, un vrai poète et un humoriste; le second a étouffé le premier. Peut-être aussi le sort ne lui a-t-il pas été favorable. Il a vécu longtemps à l'écart, luttant contre la misère, et la célébrité lui est venue brusquement, au moment où son génie aurait pu com-

1. *Ueber die Ehe*, Berlin, 1774; **nouvelle édition**, Leipzig, 1872. — *Ueber die bürgerliche Verbesserung der Weiber*, Berlin, 1792; **nouvelle édition**, 1842.

2. *Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann*, Kœnigsberg, 1760. — *Dramaturgie de Hambourg*, n° 22.

3. **Œuvres complètes**, 14 vol., Berlin, 1827-1838. — **Romans**, 6 vol., Stuttgart, 1846-1860.

Knigge. Bentzel-Sternau. — Il suffit de citer, à la suite de Lichtenberg et de Hippel, le baron de Knigge et le comte de Bentzel-Sternau. Le baron de Knigge (1752-1796) n'est qu'un imitateur, presque un traducteur. Il écrivit d'abord le *Roman de ma vie*, en quatre volumes, sous forme de lettres (*Der Roman meines Lebens*, Riga et Francfort, 1781-1787). Son roman comique, l'*Histoire de Pierre Clausen* (*Geschichte Peter Clausens*, 3 vol., Riga et Francfort, 1783-1785), est imité de *Gil-Blas*. *Le Voyage à Brunswick* (*Die Reise nach Braunschweig*, Hanovre, 1792), qui eut un grand succès, doit beaucoup au *Voyage sentimental* de Sterne. Le meilleur ouvrage de Knigge, le seul dont la réputation se soit un peu soutenue, est un traité de morale pratique, *le Commerce avec les hommes* (*Ueber den Umgang mit Menschen*, 2 vol., Hanovre, 1788). *Le Voyage à Brunswick* a été réimprimé dans la collection Kürschner (*Erzählende Prosa der klassischen Periode*). — Le comte de Bentzel-Sternau (1767-1849), homme d'État au service de l'électorat de Mayence et du grand-duché de Bade, plus tard retiré dans ses domaines, est un esprit indépendant, aigri par l'expérience des affaires. Son principal roman, *le Veau d'or* (*Das goldene Kalb, eine Biographie*, 4 vol., Gotha, 1802-1804), est une peinture du monde aristocratique poussée au noir; le style est haché, maniéré, souvent obscur. Il avait commencé par des histoires sentimentales, *Nouvelles pour le cœur* (*Novellen fürs Herz*, 2 vol., Hambourg, 1795-1796).

mencer à se former. Il offre le curieux exemple d'un écrivain sur lequel son siècle n'a eu presque aucune influence, qui n'a eu aucune espèce de développement intérieur, et qui est resté jusqu'à la fin de sa carrière à peu près tel qu'il a été au début.

Jean-Paul-Frédéric Richter[1] est né en 1763, à Wunsiedel, dans la Haute-Franconie, au pied du Fichtelgebirge. Son père, qui avait commencé par être *tertius*, c'est-à-dire maître de troisième, devint plus tard pasteur à Joditz et à Schwarzenbach; il était en même temps organiste. L'enfance de Jean-Paul et sa première jeunesse se passèrent à la campagne; ce fut une idylle. « Que nul poète, » dit-il, « ne naisse et ne soit élevé dans une capitale; ce qu'il lui « faut, c'est le village, tout au plus la petite ville[2]. » Il compare la multiplicité des impressions que reçoit l'enfant d'une grande ville à une liqueur forte qui l'énerve prématurément. A la campagne, au contraire, on apprend à aimer l'humanité, parce qu'on s'intéresse à chaque homme en particulier; « même un enfant à « la mamelle ne peut mourir sans qu'on sache son nom et sa « maladie. » Et plus tard, « quand le poète s'en va par le monde, « il peut offrir à chacun de ses frères qu'il rencontre un morceau « de son cœur, et il aura parcouru bien des routes avant d'avoir « dépensé son cœur tout entier. » Le jeune Frédéric se laissa vivre ainsi, pendant les dix années qu'il a toujours jugées les plus belles de sa vie, et dont le souvenir lui est toujours présent dans ses écrits. Il se plaint beaucoup des écoles où on le mit successivement, et où, en somme, il apprit peu. Il était d'une sensibilité extrême; il avait des joies et des tristesses, des peurs

1. On l'appelait Frédéric ou Fritz dans sa famille; Jean-Paul est le nom littéraire qu'il adopta en 1793; il espérait que ce nom serait pour les Allemands ce que celui de Jean-Jacques était pour les Français.

2. Voir son *Autobiographie*, sous forme de trois conférences, qui ne va pas au delà du séjour à Schwarzenbach, et qui a été continuée par son gendre, E. Fœrster. — Fœrster a également publié, pour le centenaire de Jean-Paul, un recueil de correspondances et de renseignements biographiques : *Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Jean Paul Fr. Richter*, 4 vol., Munich, 1863.

Éditions des œuvres. — *Sämmtliche Werke*, avec une étude biographique de Gottschall, 60 vol. Berlin (Hempel). — *Ausgwählte Werke*, 16 vol., Berlin (Reimer), 1865. — *Werke, herausgegeben von* P. Nerrlich, 6 vol. (collection Kürschner).

Correspondance. — *Briefe von Charlotte von Kalb an Jean Paul und dessen Gattin, herausgegeben von* P. Nerrlich, Berlin, 1882. — *Jean Pauls Briefwechsel mit seiner Frau und Christian Otto, herausgegeben von* P. Nerrlich, Berlin, 1902.

A consulter. — P. Nerrlich, *Jean Paul, sein Leben und seine Werke*, Berlin, 1889; *Zu Jean Paul*, Berlin, 1889. — Firmery, *Étude sur la vie et les œuvres de Jean-Paul-Frédéric Richter*, Paris, 1886. — Josef Müller, *Jean Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart*, Munich, 1894; *Jean Paul-Studien*, Munich, 1900; *Jean Pauls litterarischer Nachlass*, dans la revue *Euphorion* au 6ᵉ vol. Vienne et Leipzig, 1899.

aussi, extraordinaires. Il restait des heures à chercher un accord sur un mauvais clavecin, ou à regarder vaguement dans le paysage. Il recueillait en lui, sans s'en douter, ce qu'il eut plus tard de meilleur à mettre dans ses ouvrages.

Il avait seize ans, et il venait de commencer ses études sérieuses au gymnase de Hof, quand son père mourut. Jusque-là, il n'avait guère songé à l'avenir; maintenant, il fallait faire face au présent, aider sa mère et ses frères plus jeunes, sauver les restes d'un tout petit avoir. Sa première idée fut de se faire pasteur, comme son père. Il se rendit à l'université de Leipzig, et donna des leçons pour payer les frais de ses études. Mais bientôt, doutant de son orthodoxie, et foncièrement sincère, il quitta la théologie, et prit la résolution hardie de ne plus recourir qu'à sa plume. Chose étonnante, ce rêveur était né écrivain. Il y avait en lui un besoin de se communiquer et de se produire, qui, dans la vie ordinaire, se traduisait par des épanchements de cœur et des effusions de tendresse, et qui, vis-à-vis du public, devint une des causes de sa grande activité littéraire. Il était, sous ce rapport, le contraire de Lichtenberg. Il aimait à écrire, se plaisait à ce qu'il avait écrit, se relisait volontiers, non, hélas! pour se corriger, mais pour jouir de soi-même. Ses auteurs étaient alors Hippel, Rousseau, les humoristes anglais, principalement Swift. Il toucha passagèrement à Sénèque, à Cicéron; mais, en général, l'antiquité classique fut pour lui lettre close. Au reste, il ne lisait que pour extraire. Il ne cherchait pas à se pénétrer de l'esprit d'un écrivain, il en faisait le dépouillement. Il commença, dès sa jeunesse, cette volumineuse compilation, faite du résidu de toutes ses lectures, et qu'il continua jusqu'à la fin de sa vie. Comme étudiant, il en possédait déjà douze volumes in-quarto. Il recueillait tout, les communications de ses amis, des bouts de conversation, jusqu'aux *bons mots* de ses élèves. En même temps, il notait toutes ses impressions, toutes ses rêveries, toutes ses visions fugitives.

Pourquoi Jean-Paul a-t-il d'abord cherché le succès dans la satire? C'était assurément le genre qui lui convenait le moins. Il pensait sans doute qu'il y avait là une matière à renouveler, que le petit nombre de satiriques qu'avait eus l'Allemagne, les Moscherosch, les Rabener, étaient vieillis. Il ne songeait pas que, pour châtier les hommes, il faut les connaître, et que, pour les connaître, il faut les avoir fréquentés. Les *Procès groënlandais*

et les *Papiers du diable* passèrent inaperçus [1], et l'auteur, non découragé, mais à bout de ressources, revint se faire maître d'école à Schwarzenbach. Il écrivit alors, plus à loisir, et dans sa vraie manière, *la Loge invisible* et *Hespérus* [2]. Les deux romans tournent autour de la même idée, sans qu'elle soit jamais abordée de front : le contraste entre l'idéal et le réel, entre les aspirations d'une âme pure et les mécomptes que l'expérience lui prépare. Les personnages sont des natures faibles, presque inconscientes. Dans *la Loge invisible*, Jean-Paul semble s'inspirer par endroits du *Werther* de Gœthe et de l'*Émile* de Rousseau, tout en mêlant à son récit toutes sortes d'ingrédients merveilleux. Un enfant noble, Gustave de Falkenberg, est élevé sous la direction d'un frère morave, dans une galerie souterraine, loin du contact des hommes. A dix ans, on lui dit qu'il va mourir, mais que ce sera pour son bonheur. On le fait monter, en effet, à la lumière du jour, et on lui apprend qu'il est ressuscité. Cela veut-il dire que la terre où nous marchons serait pour nous un paradis, que nous pourrions y vivre comme des ressuscités, si nous savions en jouir? Il est possible que Jean-Paul ait eu cette pensée. Mais comme le jeune Gustave n'a rien fait pour mériter son bonheur, il ne peut rien faire non plus pour le conserver. A la première tentation, il succombe. Il se serait sans doute relevé dans la suite, mais le roman est inachevé. Jean-Paul n'avait aucun scrupule de s'arrêter au beau milieu d'un récit. L'histoire de l'humanité, disait-il, qu'est-ce autre chose qu'un roman inachevé? Il a donné à celui-ci un charmant appendice dans la *Vie du joyeux maître d'école Marie Wuz à Auenthal*, une espèce d'idylle, comme il l'appelle, et qui est peut-être son chef-d'œuvre [3]. Et, en suivant le même ordre d'idées, il s'est mis à écrire *Hespérus*. Victor, le principal personnage de ce roman, est un Gustave un peu mûri, mais pas assez. Il est le médecin et le conseiller d'un petit prince allemand; il a « trois âmes, une âme humoristique, une âme sentimentale et une âme philosophique », et pas une volonté. Il finit par se consoler de son impuissance par l'amour d'une jeune fille, Clotilde, aussi candide que lui. Le titre indique plutôt l'intention que le sujet du livre. L'auteur dit, dans sa préface : « Deviens

1. *Grönländische Prozesse*, 2 vol., Berlin, 1783-1784. — *Auswahl aus des Teufels Papieren*, (Gora), 1783.
2. *Die unsichtbare Loge*, 2 vol., Berlin 1793. — *Hesperus*, 4 vol., Berlin, 1795.
3. *Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal, Eine Art Idylle.*

« visible, mon Hespérus, petite étoile tranquille. Tu me rendras « heureux pour la seconde fois, si tu es, pour le lecteur défleuri, « une étoile du soir, et, pour celui qui pousse sa première fleur, « une étoile du matin. Couche-toi avec le premier, lève-toi avec le « second. Brille entre les nuages qui, pour le premier, enveloppent « le soir de la vie; étends ta douce lumière sur le chemin qu'il a « monté et qui est maintenant derrière lui, afin qu'il reconnaisse « encore les fleurs lointaines de sa jeunesse, et qu'il rajeunisse ses « vieux souvenirs pour en faire des espérances. Calme le jeune « jeune homme dans le premier élan de sa vie, et sois pour lui « la fraîche étoile du matin, avant que le soleil ne verse sur lui « ses flammes desséchantes [1]. »

Hespérus gagna tout à fait les âmes sensibles, que déjà *la Loge* avait attendries. Les femmes auteurs se groupèrent autour de la célébrité nouvelle. Sur l'invitation de Mme de Kalb, Jean-Paul vint à Weimar. Il fut reçu à bras ouverts par Wieland, et fêté par Herder, dont la femme, Caroline Flachsland, avait été une de ses premières admiratrices. Gœthe et Schiller se montrèrent plus réservés; le nouveau venu leur apparut « comme un homme « tombé de la lune »; ils ne virent en lui qu'un retardataire de la période *Sturm-und-Drang* [2]. Jean-Paul visita encore les petites cours de Gotha et de Hildburghausen, et se rendit ensuite à Berlin, où il épousa Caroline Mayer, la fille d'un conseiller au tribunal (1801). Il demeura successivement à Meiningen, à Cobourg, enfin à Bayreuth, où il passa les vingt dernières années de sa vie, et où il mourut en 1825.

Parmi les derniers romans de Jean-Paul, les plus intéressants sont ceux où il a mis le plus de lui-même, ces scènes de la vie simple et rustique au milieu desquelles s'était passée son enfance

1. « So werde denn sichtbar, kleiner stiller Hesperus! Du würdest mich zum « zweitenmal glücklich machen, wenn du für irgend einen abgeblühten Menschen « ein Abendstern, für irgend einen aufblühenden ein Morgenstern würdest! Gehe « unter mit jenem und auf mit diesem; flimmere im Abendhimmel des erstern « zwischen seinen Wolken und überziehe seinen zurückgelegten bergaufgehenden « Lebensweg mit einem sanften Schimmer, damit er die entfernten Blumen der « Jugend wieder erkenne und seine veralteten Erinnerungen zu Hoffnungen ver- « jünge! Kühle den frischen Jüngling in der Lebensfrühe als ein stillender Mor- « genstern ab, eh' ihn die Sonne entzündet... »

2. Voir la correspondance entre Gœthe et Schiller, à la date du 12 et du 18 juin 1795, du 22, du 28 et du 29 juin 1796, et du 17 août 1797, enfin la poésie de Gœthe, *Der Chinese in Rom*. — Gœthe jugea plus tard Jean-Paul plus équitablement, en le comparant aux poètes orientaux : voir les *Notes et Dissertations pour le Divan*. sous le titre de *Vergleichung*.

et que son imagination lui représentait dans leur fraîche poésie. Un pasteur de village, un maître d'école, une mère pieuse et économe, des jeunes gens joyeux et innocents, tels sont ses vrais personnages, ceux qu'il peint le mieux, les seuls qu'il ait jamais su peindre; êtres naïfs et purs, que le souffle du monde n'a pas touchés; gens heureux aussi, presque sûrs de l'être, car ils tirent leur bonheur de tout, ils en ont constamment, pour ainsi dire, la matière sous la main. Et pourquoi Marie Wuz, par exemple, ne serait-il pas heureux? Il est vrai que ses plaisirs sont très ordinaires, mais il en a toujours un dont il jouit, et au moins un autre en perspective. « Le rêve que l'aube lui apportait le menait douce- « ment du sommeil à la veille, comme fait le murmure d'une « mère au chevet de son enfant. A l'heure où le soleil crée à « nouveau la terre, et où tous deux se fondent ensemble dans « une mer de volupté, il aspirait à pleine poitrine les mille « bruits de la nature. Puis, de ce flot matinal de la vie et de la « joie, il revenait à sa chambrette obscure, et il retrempait ses « forces dans des joies plus petites... Il se disait : « Avant de « me lever, je me réjouis à l'idée de mon déjeuner, et toute la « matinée à l'idée de mon dîner... » Avait-il bu à longs traits, il « disait : « Voilà qui a fait du bien à mon ami Wuz... » Et quand « il éternuait, il disait : « Dieu te bénisse, Wuz. » Pendant le fri- « leux mois de novembre, il se délectait, dans la rue, à la pensée « du poêle chaud qui l'attendait à la maison, et il éprouvait une « joie folle à fourrer ses mains l'une après l'autre sous son man- « teau. Et si le vent faisait par trop rage, notre rusé petit maître « d'école se mettait gaiement sous la tourmente, et ne s'en sou- « ciait pas autrement... Il se disait : « La bise a beau me fouetter « et me mordre, ce soir je n'en serai pas moins couché sous ma « chaude couverture, et j'enfoncerai tranquillement mon nez dans « mon oreiller huit heures durant [1]. »

1. « Der tagende Traum rückte ihn sanft, wie die lispelnde Mutter das Kind, « aus dem Schlaf ins Erwachen über, und er trat mit trinkender Brust in den « Lärm der Natur hinaus, wo die Sonne die Erde von neuem erschuf und wo beide « sich zu einem brausenden Wollustweltmeer in einander ergossen. Aus dieser « Morgenflut des Lebens und Freuens kehrte er in sein schwarzes Stübchen « zurück und suchte die Kräfte in kleinern Freuden wieder... « Vor dem Auf- « stehen, sagt' er, freu' ich mich auf das Frühstück, den ganzen Vormittag aufs « Mittagessen »... Trank er tief, so sagt' er : « Das hat meinem Wutz ge- « schmeckt »... Nieseto er, so sagte er : « Helf' dir Gott, Wuz! » Im fieberfrostigen « Novemberwetter letzte er sich auf der Gasse mit der Vormalung des warmen « Ofens und mit der närrischen Freude, dass er eine Hand um die andere unter

Marie Wuz est un type que Jean-Paul a reproduit sous des formes plus ou moins variées; il est le père d'une lignée qui se continue dans Quintus Fixlein [1], dans l'avocat des pauvres Siebenkæs et dans le Gottwalt des *Flegeljahre* [2]. Mais le cadre de la première idylle s'élargit de plus en plus, sans profit pour l'idée générale, quand il y en a une. La *Vie de Quintus Fixlein* contient encore de jolis tableaux de genre [3]. Quelle joie, par exemple, quand le maître nouvellement nommé vient voir sa vieille mère, qui n'a plus que lui, qui ne pense qu'à lui; quand, pour la surprendre, il entre brusquement dans la maisonnette qu'elle occupe au fond d'un jardin et qu'elle partage avec les oiseaux et les papillons! Et comme il est fier ensuite, lorsqu'il avance en grade, lorsqu'il devient professeur de latin! « Comment pouvais-je tant « m'enorgueillir d'être *quintus*! Qu'est-ce qu'un *quintus* auprès « d'un *conrector*? Me voilà seulement quelque chose. » Il devient même pasteur, et il peut épouser alors celle qu'il aime, Thiennette, une jeune fille noble, mais pauvre, peu littéraire, car elle n'a rien lu, pas même *Werther*, pas même les écrits de Jean-Paul; mais elle a des « connaissances économiques » qu'elle tient de la nature.

L'État de mariage, la Mort et les Noces de l'avocat des pauvres Siebenkæs [4] est moins une idylle qu'un roman, et presque un roman philosophique, car il touche à un grave problème, que Gœthe a repris dans *les Affinités électives*, celui de l'indissolubilité des liens du mariage. La solution que donne Jean-Paul est tout à fait humoristique. Siebenkæs est un poète manqué; il a épousé Lénette, qui est la prose en personne, et dont la vie consiste à épousseter les meubles et à préparer le repas à l'heure précise. Siebenkæs pourrait être reconnaissant à Lénette d'avoir les qua-

« seinem Mantel wie zu Hause stecken hatte. War der Tag gar zu toll und windig, « so war das Meisterlein so pfiffig, dass es sich unter das Wetter hinsetzte und sich « nichts darum schor... Abends, dacht' er, lieg' ich auf alle Fälle, sie mögen mich « den ganzen Tag zwicken und hetzen wie sie wollen, unter meiner warmen Zudeck « und drücke die Nase ruhig ans Kopfkissen, acht Stunden lang. »

1. *Quintus* est un maître de cinquième, comme *tertius* est un maître de troisième.

2. Le mot *Flegel* désigne un homme rustique, mal-appris; les *Flegeljahre*, ce sont les années de la verte jeunesse, l'âge où l'on jette sa gourme, *ætas ferocior*.

3. *Leben des Quintus Fixlein*, Bayreuth, 1796.

4. *Blumen-, Frucht- und Dornenstükke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*, 3 vol., Berlin, 1796-1797. — Avec Jean-Paul, comme avec Fischart, il faut souvent renoncer à traduire complètement le titre d'un ouvrage.

lités dont il est privé; il n'a, au contraire, qu'une pensée, qui est de rompre sa chaîne. Sur le conseil d'un ami, il se fait passer pour mort; on célèbre même son enterrement. Mais il ressuscite dans un autre pays, où il se remarie. Quant à la pauvre Lénette, elle épouse un modeste fonctionnaire, qu'elle rend heureux; et les voilà bigames l'un et l'autre. Il ne leur manque que le divorce légal, et l'on ne voit pas pourquoi Jean-Paul s'en est passé, quand autour de lui toute l'école romantique lui en donnait l'exemple.

C'est encore sur une opposition de caractères que reposent les *Flegeljahre*[1]. Un original, qui meurt riche et sans enfants, a légué sa maison à celui de ses parents éloignés qui versera sur lui la première larme dans la demi-heure qui suivra l'ouverture du testament, et le reste de ses biens à un jeune homme qui lui a plu, caractère franc et aimable, et qui n'a que le défaut d'être poète. Mais il faut que celui-ci remplisse neuf conditions, qui seront pour lui autant d'épreuves dans la vie, et que les parents déshérités ne chercheront qu'à lui rendre difficiles. Heureusement que Gottwalt ou Walt a un frère jumeau, Wult[2], qui a plus de sens pratique que lui, et qui sera son mentor. Wult est un réaliste, mais un réaliste à l'esprit large et à l'humeur joviale; il aime son frère, tout en le morigénant. Pourra-t-il jusqu'à la fin le diriger, le contenir, lui conserver son héritage? On ne sait; le roman se perd dans les longueurs, et s'arrête brusquement après la quatrième partie.

Jean-Paul est incapable de mettre de l'unité dans un grand ouvrage, parce que l'unité n'est pas dans son esprit. Il n'est à l'aise que dans les sujets simples. Pour peu que la donnée se complique, il s'embarrasse dans les développements, et il n'arrive pas à conclure. Le plus sérieux effort qu'il ait fait pour sortir des limites que lui traçait son génie, c'est le *Titan*, un roman en quatre volumes, avec deux volumes d'appendices comiques, un vrai roman, pensait-il, avec une intrigue, des caractères, des événements, une idée philosophique[3]. Il y travailla cinq ans, et il estimait que c'était son chef-d'œuvre. Ce qui apparaît le plus

1. *Flegeljahre, eine Biographie*, 4 vol., Tubingue, 1804-1805.

2. Ce nom provient d'un jeu de mots. Le père, après qu'on lui eut présenté son premier enfant, avait dit : « Le second sera ce que Dieu voudra, *quod Deus vult.* »

3. *Titan*, 4 vol., Berlin, 1800-1803; *Komischer Anhang*, 2 vol., Berlin, 1800. — Traduction française de Philarète Chasles, 2 vol., Paris, 1834-1838.

clairement dans le *Titan*, c'est l'envie de rivaliser avec les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, qui venaient d'être terminées. Gœthe avait montré, dans Wilhelm Meister, une nature idéale, qui, dans son contact avec le monde, se reconnaît et s'affermit peu à peu, et qui s'accommode aux conditions de la vie, sans renoncer à sa noblesse native. Le *Titan* repose sur une donnée semblable, mais qui est loin de se présenter avec autant de netteté. Jean-Paul met en scène les *génies originaux*, ces « enfants de la terre « qui tentent d'escalader le ciel », qui « gaspillent leur cœur et « leur cerveau », inutiles au monde et à eux-mêmes. Mais où les mène-t-il? Quelle est la destinée qu'il leur réserve? Quelle est, en d'autres termes, la vérité supérieure qui se cache sous les événements, puisque, après tout, c'est un roman philosophique que Jean-Paul prétend nous donner? Ses Titans sont des êtres faibles, qui cèdent à la moindre impulsion; ils ont du sang de Gottwalt et de Fixlein dans les veines. Ils sont à la fin ce qu'ils étaient au commencement; l'expérience ne leur a rien appris, et c'est ce qui les distingue profondément des héros de Gœthe. Le personnage principal est le comte Albano de Césara, à qui on laisse ignorer sa haute naissance, pour l'élever loin de la cour. Trois figures de femmes passent successivement dans sa vie, comme dans celle de Wilhelm Meister : la tendre et rêveuse Liane, qu'il ne connaît que pour la voir mourir; la fière Linda, la seule qui puisse être appelée une *titanide* et dont certains traits paraissent empruntés à Mme de Kalb ; enfin Idoine, nature tempérée, caractère indécis et vague. Albano ne fait guère qu'analyser ses impressions. Une seule fois il rougit de sa faiblesse. Lorsqu'il a perdu Liane, il fait un voyage à Rome, et, devant les monuments de la ville éternelle, il s'écrie : « Je suis transformé « jusqu'au fond de moi-même, comme si une main gigantesque « m'avait touché. Comment pourrait-on, ici, se borner à jouir, « laisser fondre son âme au rayonnement des œuvres d'art? « Vivre, c'est agir; c'est dans l'action que l'homme se manifeste « tout entier et fleurit par toutes ses branches. » Il déclare qu'il ira combattre pour la Révolution française, se ranger sous la bannière de la Liberté. Mais Linda, qui succède à Liane, se montre plus puissante que la déesse de la Liberté, et Albano retombe dans la vie contemplative. Linda est victime des ruses diaboliques de Roquairol, un idéal de perversité humaine, que l'on peut concevoir par l'imagination, mais que la nature ne

connaît pas. Albano épouse Idoine, et il s'arrête dans « la sphère « moyenne du gouvernement ». Il règne sur deux principautés allemandes, et l'on peut espérer qu'il les rendra heureuses, car il dit : « Dans le plus petit État il y a quelque chose de grand, « c'est le bonheur du peuple [1]. »

Jean-Paul a écrit, avec sa plume de romancier et d'humoriste, des ouvrages philosophiques et didactiques. Sa philosophie est celle du sens intime, celle de Jacobi et de Rousseau ; sa réfutation de Fichte, *Clavis Fichtiana* (1800), est une suite d'épigrammes sans sel et de traits d'esprit sans portée. *La Vallée de Campan* (1797) et les fragments posthumes de *Selina* (1827) sont des conversations sur l'immortalité de l'âme, ou plutôt sur le besoin d'immortalité qui est inhérent à la nature humaine. Au fond, que Jean-Paul mette en scène un de ses héros favoris, ou qu'il disserte sur une question philosophique, il puise toujours à la même source. Ses romans, c'est l'image sans cesse renouvelée et rafraîchie de sa jeunesse ; *la Vallée de Campan*, c'est encore sa jeunesse, mais transportée dans l'avenir et, pour emprunter une de ses expressions, convertie en espérance ; c'est une idylle dont la scène est dans l'autre monde. Dans la *Levana* (1807), un traité d'éducation où il s'inspire surtout de Rousseau et de Kant, Jean-Paul affecte une méthode un peu plus rigoureuse, mais il est loin de vouloir donner un système complet et raisonné. Il ne craint même pas de se contredire, et il nous offre dès le début deux discours où sont plaidées deux thèses diamétralement opposées, d'un côté l'inutilité de l'éducation, de l'autre son importance dans la famille et dans l'État. Mais le livre est plein d'observations comme un homme passionné pour son sujet peut seul les faire. Depuis Pestalozzi, personne n'a aimé l'enfance autant que Jean-Paul, et personne n'a su aussi bien que lui lire dans l'âme de l'enfant. C'est l'esprit juvénile, on voudrait dire enfantin, de l'auteur qui fait le charme de la *Levana*, et qui la rattache à l'ensemble des œuvres de Jean-Paul [2].

1. Si Jean-Paul ne sait pas toujours distinguer ses personnages par leur vrai caractère, il leur prête volontiers certaines particularités ou anomalies. Albano et Roquairol, sans être parents, ont la même voix et la même écriture. Liane et Idoine se ressemblent trait pour trait ; Liane perd la vue et la recouvre à la suite d'une forte émotion. Linda est héméralope, c'est-à-dire qu'elle ne perçoit pas de petites quantités de lumière ; au crépuscule, elle ne distingue plus les objets.

2. *Lavana, oder Erziehlehre, Dritte aus dem litterarischen Nachlass des Verfassers vermehrte Auflage*, Stuttgart et Tubingue, 1845. — *Edelsteine aus Jean Pauls Levana, ausgewählt von* O. Keyser, Leipzig, 1879. On a gardé onze cahiers

On n'aurait qu'une fausse idée de Jean-Paul, on ne se rendrait pas compte de sa singulière destinée comme écrivain, de cette éclipse presque totale qui a suivi son éclatant triomphe, si on ne le jugeait que d'après le grand nombre d'idées frappantes et d'images poétiques qu'on peut extraire de ses écrits. Il lui manque, comme à tout humoriste qui n'est qu'humoriste, une qualité essentielle : il ne sait pas concevoir un ensemble, il ne compose pas. Il s'en confesse avec bonne grâce dans son Journal : « Ordonner et classer, avoir sans cesse les yeux fixés sur un but, « ce n'est pas mon affaire. J'aime mieux sauter que marcher, tout « en sachant que l'un fatigue plus le lecteur que l'autre. Qui ne « souhaiterait d'écrire comme Montaigne ou Sterne? L'esprit est « inconstant par nature ; il ne va jamais droit devant lui. Pourquoi? « parce qu'il cherche à attraper des analogies, parce que, *indiffé- « rent aux vraies relations des choses, il court après des rapports exté- « rieurs*, et que, dans cette poursuite, il ne sait pas toujours où il « va [1]. » Jean-Paul se trompe : ce qu'il définit, ce n'est pas l'esprit, c'est le jeu de mots; en tout cas, ce n'est pas l'esprit naturel, le seul vrai ; ce n'est pas l'esprit qu'on a, mais celui après lequel on court, au risque d'attraper le contraire. Il y a plus : Jean Paul se fait de l'absence de composition une manière, et c'est par là que son *humour* devient artificiel et dégénère en une vraie faute de goût. Il faut que son récit soit constamment interrompu par des digressions et des insertions de toutes sortes, pour lesquelles il s'ingénie à trouver les titres les plus étranges. Tout prétexte lui est bon pour ne pas dire ce qu'il avait promis de dire, et le lecteur ne s'en plaindrait pas, si du moins ce qu'on lui offre en échange était toujours intéressant. Mais que de banalités annoncées solennellement et débitées prétentieusement! Parfois l'auteur s'arrête à peser et à comparer les expressions dont il pourrait se servir, et nous met dans la confidence de son travail; il nous fournit ainsi tous les moyens de faire sur lui-même une étude critique ou psychologique ; mais le sujet du livre, les personnages du roman sont oubliés.

La forme est aussi artificielle que le fond. Le style de Jean-

manuscrits qui ont servi à Jean-Paul pour la *Levana* ; ils contiennent surtout des observations qu'il avait faites sur ses propres enfants. — Levana était la déesse latine qui présidait aux naissances ; le titre indiquait déjà la part importante que l'auteur attribue à la famille dans l'éducation.

1. *Tagebuch*, 9 août 1782 ; cité par Fœrster.

Paul est une course après l'image. On l'a vu tout à l'heure enseigner le moyen d'avoir de l'esprit : il suffit, pour cela, de sauter d'un mot sur un autre, selon le rapport du sens, ou seulement d'après la ressemblance du son. Il montre également comment on arrive à écrire par images. Il avait lui-même d'immenses registres de métaphores, où il puisait à l'occasion. L'image était, pour lui, un caractère essentiel du style humoristique. Or, le secret de convertir une idée en image, c'est de la détailler, de la particulariser. On ne dira plus, par exemple, *tomber à genoux*; l'expression est devenue trop courante, elle ne parle plus à l'imagination; on mettra : *tomber sur ses rotules*. On ne dira plus : *il la regardait fixement*, mais : *son nerf optique prenait racine sur la figure de la jeune fille*. S'agit-il de traduire en métaphore cette idée : *l'homme moderne s'éclaire lui-même? L'homme* est trop vague; il faut préciser; on dira *l'Européen*, ou plutôt encore *le Berlinois*; on le comparera à un plongeur, isolé au fond de la mer, et on dira que « le Berlinois, sous sa cloche de plongeur, s'éclaire à la « lumière de sa lampe, insouciant des monstres marins qui l'envi- « ronnent[1] ». On est stupéfait à l'idée de ce que peut être un livre entier écrit dans ce style.

Jean-Paul marque l'apogée et en même temps la décadence de la littérature humoristique en Allemagne. Lichtenberg est naturel, mais il manque d'ampleur et de mouvement; Hippel est sec et maniéré ; Jean-Paul est un vrai poète. égaré dans un genre faux. Par ce qu'il a d'immodéré dans son génie, il tient encore à la période *Sturm-und-Drang* qui précède, et il donne la main au romantisme qui s'annonce.

1. Il faut lire en entier, dans l'*Introduction à l'esthétique* (1804), le paragraphe intitulé *Humoristische Sinnlichkeit*.

SEPTIÈME PÉRIODE

LE ROMANTISME

DEPUIS LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA RÉVOLUTION DE 1848.

PREMIÈRE SECTION

L'ÉCOLE ROMANTIQUE PROPREMENT DITE

CHAPITRE PREMIER

L'ALLEMAGNE AU COMMENCEMENT DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Groupement des États allemands; le Nord et le Midi. — 1. La société de Berlin. Frédéric-Guillaume II; mœurs du roi et de la cour. Frédéric-Guillaume III; espérances qui s'attachent à son avénement. — 2. Les salons juifs; Henriette Herz et Rahel. — 3. La campagne d'Iéna; déroute matérielle et morale de la Prusse. Protestations isolées; Schleiermacher; Fichte. La *Ligue de la vertu*. La campagne de Wagram; premiers indices d'un mouvement national. — 4. La réforme de la Prusse. Jahn et les sociétés de gymnastique. Fondation de l'université de Berlin.

L'Allemagne arrivait au seuil du XIXe siècle sans avoir ni l'unité politique ni l'unité morale. Elle continuait, comme au commencement du siècle précédent, d'être séparée en deux parties d'importance à peu près égale, si l'on ne considère que la population et l'étendue des territoires : d'un côté, l'Allemagne catholique, formée de l'Autriche, de la Bavière et des évêchés du Rhin; de l'autre, le Nord protestant, avec la plupart des États du Centre et de l'Ouest. Mais la proportion n'est plus la même, si l'on prend

pour mesure l'intensité de la vie intellectuelle. L'activité scientifique et littéraire se concentrait de plus en plus dans les régions de l'Elbe et du Rhin; les écoles y étaient plus florissantes; la censure y était moins sévère. Néanmoins la division subsistait. Les deux États qui seuls pouvaient prétendre à une influence prépondérante se surveillaient jalousement; les États de moindre importance gardaient toute la liberté de leurs allures; et les uns comme les autres étaient toujours prêts à entrer dans une alliance étrangère pour sauvegarder leurs intérêts particuliers. Nul ne se sentait obligé envers la patrie commune, et le mot de Lessing restait vrai : « Les Allemands ne sont pas encore « une nation. Et je ne parle pas, » ajoutait Lessing, « de l'organisa-« tion politique, mais seulement du caractère moral [1]. »

1. — LA SOCIÉTÉ DE BERLIN SOUS FRÉDÉRIC-GUILLAUME II ET FRÉDÉRIC-GUILLAUME III.

L'élan que Frédéric II avait communiqué aux esprits tomba au lendemain de sa mort. Ses successeurs immédiats sur le trône de Prusse n'offrirent pas les mêmes exemples à l'admiration des hommes. C'étaient des caractères faibles, en proie à toutes les influences; et, dans cet État qui était habitué à ne connaître qu'une volonté, tous les liens se relâchèrent aussitôt. Frédéric-Guillaume II (1786-1797) était une nature ardente et imaginative, dans laquelle les appétits sensuels s'unissaient à l'exaltation dévote. Il vécut, depuis la seconde année de son règne jusqu'à la fin de sa vie, en état de bigamie, on pourrait dire régulière, puisqu'elle fut consacrée par les autorités ecclésiastiques [2]. La

1. *Dramaturgie*, dernier article.

2. Frédéric-Guillaume II avait épousé, en 1765, n'étant encore que prince royal, Élisabeth-Christine de Brunswick. « Il faisait journellement, » dit Frédéric II dans ses *Mémoires*, « des infidélités à sa femme. La princesse, qui était dans la fleur de « sa beauté, se trouvait outragée du peu d'égards qu'on avait pour ses charmes. « Bientôt elle donna dans des débordements qui ne le cédèrent guère à ceux de « son époux. » Ils divorcèrent, après quatre ans de mariage, et Frédéric-Guillaume épousa Frédérique-Louise de Hesse-Darmstadt. Peu après, il s'éprit d'une demoiselle d'honneur de la reine, Mlle de Voss, comtesse d'Ingenheim, cousine du ministre comte de Finkenstein, laquelle, avant de se rendre, crut devoir à l'honneur de sa famille d'exiger le mariage. Le prince attendit son avénement pour l'épouser. A partir de 1787, il fut bigame. Il avait depuis longtemps introduit à la cour une maîtresse en titre, fille d'un musicien, Mlle Wilhelmine Encke, qui devint comtesse de Lichtenau. Mlle de Voss mourut en 1789, et la comtesse Dœnhof lui succéda, également comme épouse légitime. Wilhelmine Encke ne se

noblesse prit modèle sur le roi, et la bourgeoisie suivit bientôt la noblesse. Les « droits imprescriptibles de la passion » furent pratiqués par la société berlinoise avant d'être érigés en principe par les romantiques, et il s'introduisit un libertinage d'un genre particulier, mêlé de candeur hypocrite et de prétentions vertueuses. Le gouvernement de Frédéric-Guillaume II est caractérisé par deux édits qui furent publiés la même année (1788), l'édit de religion et l'édit de censure; l'un proscrivait tout enseignement hétérodoxe, toute doctrine déiste ou rationaliste; l'autre soumettait la philosophie et la science à la dictature d'un comité de surveillance. Aussi superstitieux que libertin, le roi s'était affilié à la confrérie des rose-croix. Dans une salle retirée du château, on évoquait des esprits, à qui un ventriloque illuminé prêtait sa voix. Une commission, choisie parmi les membres de la Société des sciences naturelles, fut chargée, en 1797, de vérifier les apparitions qui avaient lieu, disait-on, au château de Tegel, appartenant à la famille de Humboldt[1]. On crut revoir aussi la Dame blanche qui, depuis deux siècles, se montrait de temps en temps au château royal. Qu'aurait dit de tout cela Frédéric II? Frédéric-Guillaume n'avait qu'un avantage sur son prédécesseur : il parlait allemand, et même correctement. Une section se forma au sein de l'Académie des sciences pour aviser aux moyens de perfectionner la langue nationale. Elle fit réimprimer le petit écrit que Leibnitz avait autrefois publié sur cette question; il est vrai qu'on crut devoir l'accompagner d'une traduction française.

Frédéric-Guillaume III, venant après Frédéric-Guillaume II, c'est Louis XVI venant après Louis XV; le contraste est le même. Frédéric-Guillaume III (1797-1840) était un homme vertueux, mais irrésolu, et pourtant jaloux de son autorité. Il chassa d'abord les favoris et les favorites de son père; ensuite il abolit l'édit de religion et l'édit de censure. Nicolaï écrivait, dès la première année du nouveau règne : « Nous revenons à la vie. Le roi « n'a autour de lui que des conseillers honnêtes et éclairés; il « se montre ferme quand il le faut, mais toujours plein de bonté

retira pas plus devant elle qu'elle ne s'était retirée devant la comtesse d'Ingenheim. On voit que la cour de Frédéric-Guillaume II n'avait rien à envier à celle de Louis XV.

1. Ce fut l'occasion d'un article de Nicolaï, *Beispiel einer Erscheinung mehrerer Phantasmen*, auquel Gœthe fait allusion dans la *Nuit de Walpurgis*. Voir la petite scène entre Faust, Méphistophélès et le *Proktophantasmist*.

« et de douceur. Parmi les souverains actuels, il n'y en a pas un « qui lui ressemble, même de loin. Il est, de plus, un modèle de « simplicité dans toute sa manière d'être, et il donne l'exemple « d'une vie domestique comme on la trouve rarement dans la « bourgeoisie et presque jamais sur le trône. » Nicolaï ajoutait : « Que Dieu nous le conserve encore cinquante ans! » Et son vœu fut exaucé à quelques années près; Frédéric-Guillaume III régna assez longtemps pour assister non seulement aux guerres de l'Empire, où il faillit perdre sa couronne, mais encore à la réaction qui suivit et à la révolution de 1830.

Les écrivains saluèrent son avénement, et une part de leurs hommages revenait naturellement à la jeune reine, la belle Louise de Mecklembourg. Le comte Einsiedel disait, en style de courtisan : « La reine est un idéal de beauté et de grâce; elle « conquiert tous les cœurs, non pour elle-même, mais pour les « offrir au roi. » Gleim leur adressa une fade chanson. La seule louange qui ne fût pas banale dans l'expression venait du jeune poète Novalis. Elle déplut au roi, qui fit dire, par le directeur de la police, à l'éditeur qui s'en était fait l'interprète, de ne plus imprimer à l'avenir de telles insanités (*Unsinn*)[1]. Ce qui n'avait pas changé depuis le dernier règne, c'était le goût de la cour; on y avait des attentions particulières pour Kotzebue, et l'on se délectait aux romans de Lafontaine. Le seul membre de la famille royale qui fît exception était le prince Louis-Ferdinand, qui tomba plus tard au combat de Saalfeld, une des premières victimes de la campagne de 1806. C'était un esprit délicat avec une teinte romanesque. Il ne recevait pas les écrivains chez lui, mais il les retrouvait dans les grandes maisons juives qui étaient alors le rendez-vous du monde littéraire[2].

2. — LES SALONS JUIFS.

Les juifs avaient profité de la tolérance que Frédéric II accordait à tous les cultes. Ils s'étaient enrichis pendant la guerre, et, la paix venue, ils voulaient jouir de leurs richesses, et même,

1. C'était la poésie, *Glauben und Liebe oder der König und die Königin*, insérée dans les *Jahrbücher der preussischen Monarchie*, Berlin (Unger).

2. Consulter, sur la société de Berlin au commencement du XIXe siècle : Ludwig Geiger, *Berlin, 1688-1840, Geschichte des geistigen Lebens in der preussischen Hauptstadt*, au 2e vol., Berlin, 1895.

puisqu'ils pouvaient le faire sans danger, les étaler devant le monde. Sans descendre jusqu'à la bourgeoisie, qui du reste aurait repoussé leurs avances, ils firent appel à la jeunesse aristocratique, qui avait été élevée dans les idées françaises et qui avait appris à l'école des encyclopédistes à mépriser les préjugés de caste. Ils gagnèrent enfin les écrivains, les savants, les artistes, heureux de pouvoir échapper un instant à leurs travaux et peut-être aussi à l'étroitesse de leur foyer domestique. L'ornement de ces réunions, c'étaient quelques femmes, appartenant toutes à la société juive, très instruites, d'esprit libéral, et qui avaient su prendre le ton de la conversation mondaine. Deux d'entre elles, Henriette Herz et Rahel Levin, ont laissé un souvenir durable dans la littérature de leur temps.

Henriette de Lemos, mariée à seize ans au docteur Marcus Herz, était d'origine portugaise. Elle parlait plusieurs langues, étudiait sans cesse, et elle finit par avoir une teinture de toutes les sciences. Sa beauté était proverbiale à Berlin. Elle savait recevoir les hommages sans les encourager, et elle passait pour froide, dans un monde où la passion se croyait tout permis. Elle perdit son mari à quarante ans, et resta veuve. Elle avait eu pourtant, à la veille de se marier, sa velléité romanesque. Comment aurait-elle pu échapper entièrement à la contagion du temps? Elle avait fondé une *Ligue de la vertu* (*Tugendbund*), dont les membres se tutoyaient, faisaient échange de lettres et de cadeaux, et se perfectionnaient dans le culte de l'amour idéal. Il y avait, dans le nombre, des hommes graves ou destinés à le devenir, et le jeune Guillaume de Humboldt prit dans cette coterie sentimentale ses premières leçons de style, qu'il utilisa plus tard dans sa correspondance avec Charlotte Diede. Henriette Herz n'avait rien d'original dans l'esprit; les lettres qu'on a gardées d'elle sont assez insignifiantes. Elle adopta le romantisme comme une mode, et elle s'en détacha lorsqu'un autre courant d'idées eut prévalu. Mais elle savait, en toute occasion, et en vraie femme du monde, faire valoir l'esprit des autres et même s'en approprier une partie. Dilettante en toutes choses, elle n'était artiste que dans la sociabilité [1].

1. **A consulter.** — J. Fürst, *Henriette Herz, ihr Leben und ihre Erinnerungen*, Berlin, 1850. — Voir aussi un article de K. Hillebrand dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars 1870. — Quelques fragments des *Erinnerungen* ont paru à Berlin, en 1897.

Rahel Levin, avec moins d'éclat que Henriette Herz, lui était cependant supérieure. Henriette vieillit dans la solitude, Rahel garda ses amis. Sans être très belle, ni même très instruite, elle s'attachait tous ceux qui l'approchaient. Elle épousa, en 1814, l'historien Varnhagen, et elle l'accompagna au congrès de Vienne[1]. Rahel avait le sentiment de la poésie et des arts et une admiration sans bornes pour le génie de Gœthe. Elle n'estimait en tout que la personnalité, et c'est d'après cette mesure qu'elle appréciait ses contemporains. Elle n'a jamais voulu faire partie de la *Ligue de la vertu.* Tout le mouvement littéraire de son temps se reflète dans sa correspondance. Mais, dans sa manière d'écrire comme dans ses jugements, elle veut être elle-même et rien qu'elle-même : de là une certaine âpreté dans son style et une certaine difficulté pour la lire[2].

3. — IÉNA ET WAGRAM.

On apprit bientôt à Berlin qu'il y a des intérêts plus pressants que la fraternité des belles âmes. Les salons juifs se vidèrent tout d'un coup, quand les armées françaises, après avoir couvert le Midi de l'Allemagne, étendirent leur cercle d'occupation vers le Nord. Les premières guerres contre la Révolution et même contre l'Empire furent des entreprises politiques qui laissèrent les masses populaires assez indifférentes. Pendant la campagne d'Austerlitz, le roi Frédéric-Guillaume III, après avoir négocié tour à tour avec la France, l'Autriche et la Russie, après avoir même échangé avec l'empereur Alexandre, sur la tombe du grand Frédéric, le serment d'une amitié éternelle, finit par rester spectateur de la lutte, uniquement préoccupé de tenir la guerre éloignée de ses États. Après avoir été trop prudent, il fut trop hardi, ou plutôt, faible encore, il se laissa entraîner par le parti des hobereaux, qui dominait à la cour et dont l'âme était le prince Louis-Ferdinand. Ce fut la noblesse prussienne qui engagea la

1. « Un congrès, » écrit-elle un mois après son arrivée, « je sais maintenant ce « que c'est : une grande société où l'on s'amuse tant, qu'on ne peut plus se séparer. »

2. On a peut-être passé la mesure dans les publications qu'on a extraites des papiers de Rahel Levin. Voir surtout ce que Varnhagen en a donné : *Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, 3 vol., Berlin, 1834; et *Galerie von Bildnissen aus Rahels Umgang und Briefwechsel*, 2 vol., Leipzig, 1836. La Correspondance entre Varnhagen et Rahel a été publiée en 6 vol.; Leipzig, 1874-1875. — A consulter : Otto Berdrow, *Rahel Varnhagen*, Stuttgart, 1900.

campagne de 1806. Rien n'égale la présomption avec laquelle on marcha contre une armée déjà victorieuse et commandée par Napoléon, si ce n'est la prostration qui suivit la défaite. On n'attendit pas le départ des troupes pour publier des chants de victoire [1]. Mais, le 18 octobre, la *Gazette de Voss* apportait la nouvelle suivante : « D'après les renseignements qui nous sont parvenus, « l'armée du roi a perdu, le 14, une bataille près d'Auerstædt; « les détails manquent; on sait cependant que Sa Majesté le roi « et les Altesses royales ses frères sont en vie et sans blessure. » Une proclamation du gouverneur de Berlin, comte de Schulenburg, du même jour, disait : « Le roi a perdu une bataille. Le pre- « mier devoir des citoyens est la tranquillité [2]; j'y invite les habi- « tants; le roi et ses frères sont en vie. » La *Gazette de Voss* épousa aussitôt les intérêts français; elle publia les *Bulletins de la Grande Armée* en traduction allemande. *L'Observateur de la Sprée* fit de même. *Le Télégraphe* du 27 octobre, en annonçant l'entrée des troupes françaises à Berlin, ajouta que « leur excellente tenue, « leur air martial, leur amabilité et leur gaieté avaient excité « l'admiration universelle ». Le même journal disait le lendemain : « Le 27, entre trois et quatre heures de l'après-midi, l'em- « pereur Napoléon a fait son entrée ici, au son de toutes les clo- « ches et aux acclamations d'une foule de citoyens; le majestueux « cortège s'est dirigé par l'allée des Tilleuls vers le château. » On garda les anciens fonctionnaires, à la condition, que presque tous acceptèrent, de « n'entretenir aucune intelligence avec les « ennemis de l'armée française ».

La Prusse se résignait; elle faisait plus : elle acclamait son vainqueur. Quelques voix s'élevèrent pour demander sinon une résistance inutile, du moins une attitude plus digne. Ces appels ne furent pas tout à fait vains, car on en retrouve l'écho quelques années plus tard; mais, pour le moment, ils se perdirent dans le vide de l'apathie générale. Scheiermacher, pasteur à l'église de la Charité, prêcha, au jour de l'an 1808, quand l'occupation française durait encore, *sur ce que l'homme doit craindre et sur ce qu'il ne doit pas craindre*. Fichte prononça, dans le courant de la même année, ses *Discours à la nation allemande*, qu'on a justement appelés un cours de patriotisme. C'étaient des semences

1. *Kriegslieder dem preussischen Heer gewidmet*, Berlin, 1806.
2. « Der König hat eine Bataille verloren. Die erste Bürgerpflicht ist Ruhe. » Mots fort commentés et même chansonnés dans la suite.

jetées dans les âmes, mais qui ne pouvaient pas lever encore. La famille royale était réfugiée à Kœnigsberg, et c'est de la vieille métropole de la monarchie prussienne que sortit, en 1808, la *Ligue de la vertu* (*Tugendbund*), qui étendit plus tard son action sur tout le Nord de l'Allemagne[1]. La ligue ne fut, dans l'origine, qu'une manifestation publique d'attachement à la dynastie, et elle n'eut presque pas d'adhérents dans la société sceptique et rationaliste de Berlin. Chamisso disait, dans une lettre à Fouqué, du 7 janvier 1809 : « Je pourrais t'en dire long sur toutes les « niaiseries qui grouillent autour de moi, à commencer par cette « gentille *Ligue de la vertu*, qui doit préserver notre génération de « toute velléité dangereuse et la ramener doucement à la vertu et « à l'amour du roi. La première condition pour y être admis, c'est « de prouver qu'on a de l'influence sur une dizaine d'âmes, et qu'à « l'occasion on serait capable de les mener par le bout du nez à la « vertu et aux pieds du roi. Voilà ce qui nous vient du côté de la « cour. Quant à ce qui doit nous venir du côté de l'État et du baron « de Stein, je ne vois pas encore qu'on ait fait quelque chose de « bon et de durable. Abolition des privilèges, conscription mili-« taire, à la bonne heure ! Qui n'approuverait cela ? Qui ne s'y « soumettrait volontiers ? Mais ce qui est un droit, là où il y a une « *res publica*, devient une charge sans elle. » La Prusse ne se battait encore que pour son roi ; ce fut le tort de Napoléon de la forcer enfin à se battre pour elle-même.

Cependant ce n'est pas en Prusse, mais en Autriche qu'il faut chercher les premiers indices d'un mouvement national. L'occupation prolongée, les lourdes contributions de guerre, les remaniements arbitraires de territoires, avaient fini par indisposer tout le monde, même ceux que les gouvernements antérieurs avaient le mieux habitués à l'obéissance. L'insurrection espagnole avait aussi frappé les esprits : c'était le premier exemple donné à l'Europe de ce que peut une population poussée à bout. L'archiduc Charles, dans sa proclamation du 6 avril 1809, rédigée par Frédéric Schlegel, invite l'Autriche à « imiter le grand exemple « de l'Espagne », et il rappelle aux soldats que « leurs frères alle-« mands qui servent encore dans les rangs ennemis attendent « d'eux leur délivrance ». Tandis que Napoléon entre une seconde

1. Il est bien entendu que cette ligue n'a rien de commun, malgré l'identité du nom, avec l'innocente distraction à laquelle Henriette Herz se livra dans sa jeunesse.

fois à Vienne, et qu'après avoir un instant reculé à Aspern il disperse une nouvelle armée autrichienne à Wagram, André Hofer soulève le Tyrol, et les bandes héroïques de Schill, de Dœrnberg, de Brunswick parcourent le Nord et l'Ouest de l'Allemagne. La guerre, de politique ou dynastique qu'elle était, est devenue nationale.

4. — LA RÉFORME DE LA PRUSSE.

On profite d'une défaite comme d'une victoire. L'Autriche, à part ce que l'archiduc Charles apprit de Napoléon dans la science militaire, resta ce qu'elle était. La Prusse inaugura, au contraire, depuis l'année 1809, un système de réformes qu'elle poursuivit méthodiquement, et dont le programme a été formulé en quelques mots par le prince de Hardenberg : « Appliquer dans un « État monarchique les principes de la démocratie [1]. » Ce n'est pas ici le lieu de dire ce que Scharnhorst a fait pour l'armée, le baron de Stein pour l'administration civile, Guillaume de Humboldt et Altenstein pour l'instruction publique; mais il faut nommer après eux un homme qui fut jusqu'à un certain point leur collaborateur : c'est le gymnaste Jahn, une espèce d'irrégulier, moitié démagogue, moitié pédagogue, mais dont les vues originales plongeaient quelquefois plus loin dans l'avenir que les plans réfléchis des ministres et des diplomates.

Jahn, *le Père des gymnastes* (*der Turnvater*) n'était ni un politique, ni un savant; c'était un tribun. Il parlait mal, mais avec conviction, et il ne craignait pas le ridicule. Il était fils d'un pasteur de la Priegnitz, c'est-à-dire de cette région extrême de la Prusse qui confine au Mecklembourg. Sa jeunesse se passa au grand air, sans contrainte, presque sans règle. Il fréquenta ensuite les universités de Halle, de Gœttingue, de Greifswald. Mais il ne poussa jamais fort loin ses études, même dans la langue allemande, à laquelle il s'était spécialement consacré. En 1806, il partit comme volontaire, mais il ne put joindre son corps qu'après la bataille d'Iéna, et il dut se contenter de fuir avec un débris de l'armée jusqu'à Lubeck. La campagne terminée, il voyagea et se mit à recueillir des documents pour ses études

1. *Denkwürdigkeiten des Staatskanzlers Fürsten von Hardenberg, herausgegeben von* L. Ranke, 4 vol., Leipzig, 1877.

germaniques. Il aurait voulu entrer dans le haut enseignement, pour s'en faire un moyen d'action sur la jeunesse : revenu à Berlin en 1809, il ne trouva qu'un modeste emploi de maître auxiliaire. Il publia, l'année suivante, son principal ouvrage, *Nationalité allemande* [1], où il affirmait que le salut de l'Allemagne résidait dans la Prusse, et que l'instrument de ce salut était la dynastie des Hohenzollern. Sa haine de l'étranger ne connaissait pas de bornes; il voulait bannir jusqu'aux langues étrangères. Il protestait aussi, au nom de la vertu germanique, contre la nudité des statues, et il demandait que les célibataires fussent privés des droits civiques, ceux du moins qui ne pouvaient pas prouver que leur célibat était involontaire. Tout cela était dit dans un style baroque et ampoulé. Mais l'œuvre durable et vraiment patriotique de Jahn fut l'organisation des exercices de gymnastique. Ces exercices n'étaient pas nouveaux; certaines maisons d'éducation, surtout celles qui étaient instituées sur le modèle du *Philanthropinum* de Dessau, les connaissaient déjà. Jahn les introduisit dans le programme scolaire et leur donna une méthode. Il y attacha un intérêt public; il les recommanda comme un moyen de tremper les caractères et de rapprocher les classes. Les jeunes seigneurs et les enfants du peuple, séparés par leurs habitudes journalières et par leurs études, se retrouvaient à de certaines heures et se coudoyaient sur le champ d'exercices. Le premier gymnase fut installé, en 1810, sur la *Hasenhaide*, un grand pré aux environs de Berlin, à l'endroit même où se trouve aujourd'hui le monument du fondateur, élevé sur un tertre auquel chaque société de gymnastique apporta sa pierre [2].

Mais la réforme la plus profonde et la plus hardie, si l'on considère toutes les difficultés qu'elle rencontrait, fut la fondation de l'université de Berlin, poursuivie avec persévérance au milieu de l'occupation française. Dès l'année 1800, il avait été question de créer dans la capitale une école de haut enseignement. On

1. *Deutsches Volksthum*, Lubeck, 1810.

2. Jahn s'engagea, en 1813, dans le corps franc de Lutzow. Après avoir fait encore les campagnes de 1814 et 1815, il fut victime de la réaction qui suivit la victoire des souverains alliés. Accusé de démagogie, il fut retenu en prison pendant six ans (1819-1825). On lui interdit le séjour de toute ville ayant une université ou un gymnase, et il se retira à Fribourg-sur-l'Unstrut, en Saxe. C'est là qu'il mourut en 1852, âgé de soixante-quatorze ans, après avoir siégé encore à l'Assemblée nationale de Francfort. — Les meilleures biographies de Jahn sont celles d'Euler (Stuttgart, 1881) et de Franz Schultheiss (Berlin, 1894). Euler a donné aussi une édition de ses œuvres (2 vol., Hof, 1884-1887).

pensa d'abord transférer simplement à Berlin l'université de Francfort-sur-l'Oder ou celle de Halle. Guillaume Schlegel et Fichte, sans attendre qu'aucune décision fût prise, avaient déjà ouvert des conférences libres, littéraires et philosophiques. A partir de 1806, et après que le territoire de Halle eût été détaché du royaume, la réforme parut plus urgente, et les divers projets qui avaient été mis en avant se groupèrent. Les uns demandaient une université sur l'ancien modèle, les autres, comme le philologue Wolf et Schleiermacher, une académie, où chaque membre enseignant serait libre de choisir le sujet de son cours et même de fixer la rétribution due par les auditeurs. Ce fut la première idée qui l'emporta. Quant à Frédéric-Guillaume III, il s'était borné à répondre à une députation qui lui demandait le transfert de l'université de Halle : « Il faut « que l'État supplée par des forces morales à ce qu'il a perdu « en forces physiques. » Et il n'intervint en aucune façon dans les délibérations qui avaient lieu entre les hommes compétents. L'université de Berlin fut solennellement inaugurée le 10 octobre 1810; elle comptait cinquante-huit professeurs, *ordinaires* ou *extraordinaires*, et six étudiants inscrits; mais le nombre de ceux-ci s'éleva, avant la fin de l'année, à deux cent quarante-sept. Lorsqu'on célébra, le 3 août suivant, l'anniversaire de la naissance du roi, le professeur chargé du discours fit, au nom de ses collègues, la déclaration suivante : « Ce que nous devons « chercher, ce n'est pas ce qu'un sens borné peut considérer « comme utile, mais ce qui est utile en esprit et en vérité. Nous « devons tendre à ce qui est juste et droit, donner aux jeunes « hommes qui entourent nos chaires le pur esprit scientifique, leur « enseigner, par la parole et par l'exemple, à vouer leur âme à la « science et à consacrer leur cœur à la patrie. » L'université de Berlin devint ainsi un foyer de recherche libre et indépendante, à une époque où les écoles grandes et petites n'étaient, entre les mains de Napoléon, qu'un moyen de gouvernement [1].

1. **A consulter.** — R. Kœpke, *Die Gründung der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität*, Berlin, 1860. — Lavisse, *La fondation de l'université de Berlin*, Paris, 1876.

CHAPITRE II

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE DE KANT A HEGEL

1. Fichte; ses rapports avec Kant; son caractère. Son enseignement à Iéna et à Berlin; les *Discours à la nation allemande*. La *Doctrine de la science*; opposition du *moi* et du *non-moi*. L'accusation d'athéisme; l'*Appel au public*. Caractère religieux de la philosophie de Fichte — 2. Schelling et la *Doctrine de l'identité*; essai de compléter le. système de Fichte. — 3. Hegel; ses rapports avec Schelling et avec Spinosa. La *Phénoménologie de l'esprit*. La langue de Hegel. Symétrie de son système; l'idée du *devenir*. Principes contradictoires; commencement de scission dans l'école. — Résultat général du mouvement philosophique depuis Kant jusqu'à Hegel.

1. — FICHTE.

Kant règne sur la philosophie allemande, comme Descartes a régné sur la philosophie française; il semble que l'un et l'autre aient trouvé la formule la mieux appropriée à la pensée de leur nation.

Le système de Kant se distinguait par la pénétration des vues, par la rigueur des démonstrations, par la franchise des conclusions et surtout par l'austérité morale. C'est ce dernier caractère, le plus saillant de tous, que ses continuateurs mirent d'abord en lumière. Kant avait établi la supériorité de la raison pratique sur la raison théorique, tout en les laissant indépendantes l'une de l'autre et en les maintenant chacune dans son domaine propre. Fichte absorbe la raison théorique dans la raison pratique, et prétend constituer ainsi l'unité de la science. La pensée n'est, pour lui, que la plus haute expression de la volonté; et comme la volonté, lorsqu'elle ne rencontre pas d'obstacle. ou qu'elle triomphe des résistances, se traduit par un acte, comme

l'acte à son tour se réalise au dehors, la pensée devient créatrice. Penser, agir, créer, ne sont que des manifestations diverses d'une même faculté, d'une même énergie. Fichte, en faisant de la pensée créatrice le principe de toute réalité, en plaçant le moi humain au centre du monde, son œuvre, donnait une forme idéale aux aspirations d'une société que travaillait un besoin profond de renouvellement. Il obéissait en même temps à l'élan de sa propre nature; il exprimait le contenu de sa propre vie, toute de labeur et d'effort. Le courant des idées philosophiques, l'influence de l'époque, le caractère du philosophe, s'unissaient ainsi pour constituer l'originalité du système [1].

Jean-Gottlieb Fichte appartient par son origine, comme Kant, à l'extrême Nord; il descendait d'un sergent de l'armée de Gustave-Adolphe, qu'une blessure avait forcé de quitter le service et qui s'était fixé dans la Haute-Lusace. Il naquit, en 1762, au village de Rammenau, où son père tenait un petit commerce de mercerie. Un ami du seigneur de Rammenau se chargea de son éducation, et le mit au collège de Schulpforta, où Klopstock avait été élevé un demi-siècle auparavant. De là, il se rendit à l'université d'Iéna, pour étudier la théologie; mais la mort de son protecteur le laissa sans ressource. On lui offrit alors d'entrer comme précepteur dans la maison d'un maître d'hôtel de Zurich; il se rendit à pied dans cette ville, et y resta deux ans. Revenu en Allemagne, il devait occuper un emploi pareil auprès d'un comte polonais; mais il déplut, dit-on, dans le monde aristocratique de Varsovie, à cause de son accent français, peut-être aussi à cause de l'indépendance de son caractère. Avant de quitter la Pologne, il voulut voir le philosophe qu'il reconnaissait comme son maître; il s'arrêta à Kœnigsberg, et Kant lui procura un troisième préceptorat à Dantzig. Fichte venait d'écrire son premier ouvrage, l'*Essai d'une critique de toute révélation* [2], qu'un éditeur consentit à publier sans nom d'auteur, et que la *Gazette*

1. **Documents biographiques, œuvres et correspondance.** — Une biographie de Jean-Gottlieb Fichte avec un choix de sa correspondance (*J. G. Fichte's Leben und litterarischer Briefwechsel*, 2 vol., Sulzbach, 1830-1831) et une édition complète de ses œuvres (8 vol., Berlin, 1845-1846) ont été publiées par son fils **Emmanuel-Hermann** Fichte, qui fut professeur à l'université de Bonn et à celle de Tubingue. — Œuvres posthumes, par le même; 3 vol., Bonn, 1834-1835. — Des lettres de Fichte à Gœthe et à Schiller ont paru dans le *Gœthe-Jahrbuch*, XV. — **A consulter:** Kuno Fischer, *Geschichte der neueren Philosophie*, 5e volume; — Xavier Léon, *La Philosophie de Fichte, ses rapports avec la conscience contemporaine*, Paris, 1902.

2. *Versuch einer Kritik aller Offenbarung*, Halle, 1792.

littéraire d'Iéna crut pouvoir attribuer à Kant. Il fit paraître bientôt après une *Rectification des jugements du public sur la Révolution française* et un *Appel aux princes de l'Europe pour leur redemander la liberté de penser* [1]. Ces trois ouvrages le classèrent parmi les partisans de la philosophie critique et de la Révolution. Il retourna à Zurich, où il épousa une nièce de Klopstock, et il fit, devant un public choisi, le premier exposé de sa philosophie, qui s'appela plus tard la *Doctrine de la science* [2], et qui avait pour but de ramener toute science à un principe unique.

L'attention commençait à se porter sur lui. Appelé, en 1794, à une chaire de philosophie à Iéna, il marqua les grandes lignes de son système dans son premier programme de cours, intitulé *Idée de la Doctrine de la science*, et il en donna ensuite un aperçu plus complet dans les *Fondements de la Doctrine de la science* et dans le *Précis de la Doctrine de la science* [3]. Dans l'intervalle, il publia ses *Leçons sur la destination du savant* [4]. Fichte veut que le savant intervienne dans les affaires de son pays; et le savant, pour lui, n'est pas précisément l'érudit, l'homme d'étude qui a su approfondir une matière spéciale; c'est tout esprit libre, en possession de la culture générale de son époque, et élevé au-dessus des préoccupations de la vie journalière. Il veut que la direction de la société appartienne aux plus éclairés, et il pense qu'elle leur appartiendra sûrement, le jour où ils seront décidés à la prendre. Agir, telle est, selon lui, la vraie fonction de l'homme; c'est son droit à l'existence et sa dette envers ses semblables; et son action sera d'autant plus féconde qu'elle sera moins asservie aux passions et aux préjugés et plus conforme aux principes d'une saine raison.

Fichte enseignait depuis quatre ans à Iéna, et il avait pris, par la fermeté et la chaleur de ses convictions, un grand empire sur la jeunesse universitaire, lorsqu'il fut accusé d'athéisme pour un

1. *Beiträge zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die französische Revolution*, 2 vol., Zurich, 1793. — *Zurückforderung der Denkfreiheit von den Fürsten Europa's, die sie bisher unterdrückten*. Héliopolis (Zurich), *im letzten Jahr der alten Finsterniss* (1793).

2. *Die Wissenschaftslehre*.

3. *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre*, Weimar, 1794; — *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, Iéna et Leipzig, 1794; — *Grundriss des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre*, Iéna, 1795. — Les deux derniers ouvrages ont été traduits par P. Grimblot, sous le titre commun de *Doctrine de la science*; Paris, 1843.

4. *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*, Iéna et Leipzig, 1794. — Traduction française de Nicolas, Paris, 1838.

article inséré dans le *Journal philosophique* [1]. Le gouvernement saxon voulut le ménager, lui infliger une simple réprimande; lui-même demanda ou une condamnation formelle ou une justification éclatante, et il donna sa démission. Il se rendit à Berlin, et ne s'occupa pendant quelques années que de compléter son système, en l'appliquant à la morale, au droit, à la politique, à la religion. Il venait d'être attaché à l'université d'Erlangen, qui dépendait alors de la couronne de Prusse, quand la campagne d'Iéna, lui imposant d'autres devoirs, interrompit encore une fois son enseignement. Il suivit la famille royale à Kœnigsberg, et fut l'un des plus zélés dans le groupe des patriotes qui songèrent au relèvement de leur pays. Il prononça, dans l'hiver de 1807 à 1808, à Berlin, ses *Discours à la nation allemande* [2], où il s'exprime sur les causes de l'abaissement de l'Allemagne et sur les moyens d'y remédier. Les causes, dit-il, sont intérieures; elles ne sont pas dans la supériorité de l'ennemi, mais dans le fléchissement du caractère national, dans l'égoïsme des classes dirigeantes, dans l'admiration aveugle et dans l'imitation inconsidérée de l'étranger [3]. Quant au remède, il est dans une éducation virile, qui retrempe les âmes et inspire l'esprit de sacrifice. La patrie, selon Fichte, c'est l'immortalité de l'homme sur la terre. « Est-il un noble « caractère qui ne désire contribuer, si peu que ce soit, par l'action « ou par la pensée, à la perfectibilité indéfinie et ininterrompue de « sa race? Quel est l'homme qui ne veuille jeter dans les espaces « du temps quelque chose de neuf et d'inusité, quelque chose « qui s'y maintienne et devienne la source inépuisable de créa- « tions nouvelles? Qui ne désire payer sa place en ce monde et « les courtes années qui lui sont dévolues, par quelque chose qui « durera éternellement, même ici-bas? C'est ainsi qu'un simple « particulier pourra, si l'histoire ne garde pas son nom (car le désir « de la gloire est une vanité méprisable), laisser cependant, dans « sa conscience et dans sa croyance, des monuments qui attestent « son passage sur la terre [4]. Quel noble caractère ne voudrait « cela? Or, c'est uniquement au point de vue de ceux qui pensent

1. *Ueber den Grund unsers Glaubens an eine göttliche Weltregierung*, 1798.
2. *Reden an die deutsche Nation*, Berlin, 1808; souvent réimprimé. — **Traduction française** de L. Philippe, Paris, 1895. — **A consulter** : M. Lehmann, *Fichte's Reden und die preussische Censur* (dans les *Preussische Jahrbücher*), Berlin, 1895.
3. *Die Ausländerei.*
4. Sa conscience, comme Fichte le dit ailleurs, le rattache à la conscience universelle; sa croyance fait de lui un membre du corps social

« ainsi que le monde doit être considéré; c'est pour leurs besoins « qu'il doit être organisé; il n'existe que pour eux. De tels caractères sont ce que tous devraient être; ils sont le noyau de « l'univers. Les autres, ceux qui pensent autrement, ne sont que « des parties du monde périssable; et, aussi longtemps qu'ils « pensent ainsi, ils ne sont là que pour les premiers, et ils doivent s'accommoder à leurs besoins, jusqu'à ce qu'ils soient « devenus semblables à eux [1]. »

Tandis qu'il traçait ainsi, du point de vue de sa philosophie, l'image de la patrie idéale, Fichte s'occupait de la réaliser par des mesures pratiques. Il fut pendant deux ans recteur de la nouvelle université de Berlin. Après la retraite des troupes françaises, sa femme prit le typhus en soignant les soldats malades. Lui-même fut atteint par la contagion, et il mourut, ou, comme il s'exprimait, il fut « guéri de ses maux », le 28 janvier 1814.

La philosophie de Fichte est bien celle d'un homme qui ne reconnaissait aucune borne à la pensée et à l'activité humaines. Pour Kant, notre connaissance était une combinaison entre la réalité extérieure et les lois de notre entendement; il admettait, en dehors de ce que nous pouvons percevoir, une *chose en soi* qui nous échappe. Notre savoir n'est, selon lui, qu'une apparence, derrière laquelle se cache l'éternel mystère. Pour Fichte, cette apparence est la réalité même; c'est le résultat de l'activité personnelle et incessante du *moi*. La *chose en soi* n'est qu'une limite qui s'oppose à l'expansion du moi, mais une limite qui recule toujours, à mesure que l'infinie virtualité du moi se réalise au dehors. Le progrès de la science, c'est l'absorption du *non-moi* par le moi, la conquête du monde par l'esprit.

1. « Welcher Edeldenkende will nicht durch Thun oder Denken ein Samenkorn streuen zu unendlicher immerfortgehender Vervollkommnung seines « Geschlechts, etwas Neues und vorher nie Dagewesenes hineinwerfen in die « Zeit, dass es in ihr bleibe und nie versiegende Quelle werde neuer Schöpfungen; seinen Platz auf dieser Erde und die ihm verliehene kurze Spanne « Zeit bezahlen mit einem auch hienieden ewig Dauernden, so dass er, als dieser « Einzelne, wenn auch nicht genannt durch die Geschichte (denn Durst nach « Nachruhm ist eine verächtliche Eitelkeit), dennoch in seinem eignen Bewusstsein « und seinem Glauben offenbare Denkmale hinterlasse, dass auch er da gewesen « sei? Welcher Edeldenkende will das nicht? sagte ich; aber nur nach den Bedürfnissen der also Denkenden, als der Regel, wie alle sein sollten, ist die Welt zu « betrachten und einzurichten, und um ihrer Willen allein ist die Welt da. Sie « sind der Kern derselben, und die anders Denkenden sind, als selbst nur ein « Theil der vergänglichen Welt, so lange sie also denken, auch nur um ihrer « Willen da, und müssen sich nach ihnen bequemen, so lange, bis sie geworden « sind wie sie. » (*Achte Rede.*)

Le point de départ de la philosophie de Fichte, c'est le moi qui se pose en face du monde comme sujet absolu. Descartes avait dit : *Je pense, donc je suis*. Mais une pensée pourrait, à la rigueur, se concevoir comme impersonnelle : telle avait déjà été l'opinion de Kant. Fichte ajoute au principe de Descartes un élément de plus, la personnalité. L'essence du moi, c'est d'avoir conscience de lui-même; donc il existe dès qu'il acquiert cette conscience; il se produit, il se crée lui-même; il devient sujet absolu.

Mais ce premier fait en amène un second. Le moi ne peut se reconnaître qu'à la condition de poser en face de lui quelque chose qui n'est pas lui. Par cela même que je dis *moi*, j'affirme qu'il y a un non-moi. Ce non-moi est formé de toutes les impressions que je reçois du dehors. Le moi, une fois qu'il a pris conscience de lui-même, éprouve le besoin de se déployer et de s'étendre. Il rencontre alors une résistance au dehors de lui; il se sent limité, déterminé; il suppose une cause à cette détermination, et il la réalise dans la notion des objets. Pour le sens commun, la détermination du moi vient des objets mêmes; pour le philosophe, elle n'est que le résultat d'une impulsion que le moi se donne pour étendre son empire sur les objets, pour réaliser la somme des idées qu'il porte virtuellement en lui. La vie du sujet pensant consiste ainsi dans un mouvement tour à tour centrifuge et centripète. Le moi sort de lui et revient à lui, mais il y revient toujours plus riche, plus puissant. Chaque opposition qu'il rencontre augmente son énergie. A chaque partie de lui-même qu'il réalise, il sent en lui de nouveaux germes d'activité qui tendent à éclore. Le terme de son développement serait l'empire incontesté de l'esprit sur la matière, de la raison sur la nature, ou, pour parler le langage de Fichte, l'identité du moi et du non-moi. Cette identité, cette synthèse absolue, Fichte la pose comme un idéal, Hegel la donnera comme une réalité.

Le moi idéal est personnifié en Dieu. Le moi divin est l'infini réalisé. Le moi humain n'est que virtuellement ce que Dieu est réellement; il est limité par le temps, il est donc fini. Mais son activité consiste à réaliser indéfiniment son contenu idéal, et à se rendre ainsi de plus en plus semblable à Dieu. Le moi humain est, pour ainsi dire, le moi divin à l'état de *devenir*, mais sans que nous puissions assigner à ce devenir aucun terme précis.

La distinction entre le moi fini et le moi infini est le fonde-

ment de la philosophie morale et religieuse de Fichte. Le moi fini, la personnalité humaine, trouve à côté d'elle d'autres personnalités, ayant les mêmes droits et les mêmes devoirs; et la liberté, c'est-à-dire la vie selon la raison, ne peut se concevoir que comme l'union de tous les êtres raisonnables dans une même conscience : c'est l'ordre moral. La liberté ne peut être qu'universelle, et, en ce sens, sa dernière expression est l'esprit de sacrifice, l'intérêt particulier trouvant sa plus haute satisfaction dans l'intérêt général. L'ordre moral personnifié, c'est Dieu. Mais nous n'avons, selon Fichte, nul besoin de le personnifier ni de le démontrer. Le personnifier, c'est le limiter, le former à notre image finie, en faire une idole. Le démontrer, c'est le faire dépendre d'une certitude en dehors de lui; or il est lui-même le principe de toute certitude; il est l'absolu.

De toutes les objections qui ont été faites à la philosophie de Fichte, une seule lui a été sensible : l'accusation d'athéisme. Il pensait que tous ses écrits étaient animés d'un profond sentiment religieux, et, en cela, il ne faisait que se rendre justice. Nulle part la croyance à un ordre supérieur n'est affirmée avec plus d'autorité et de conviction. L'*appel au public*, qu'il joignit à sa défense, peut être comparé à l'*Anti-Gœze* de Lessing; on y trouve la même dialectique serrée, avec plus d'abondance et de chaleur. L'idée dominante est que l'homme religieux est celui qui contribue à réaliser le règne de Dieu sur la terre, en mettant sa vie entière en harmonie avec la loi morale. « Que de fois, quand un « homme n'est pas tout à fait dépourvu de noblesse, que de fois, au « milieu des occupations et des jouissances de la vie, un soupir « s'élève du fond de sa poitrine! Il est impossible, se dit-il, qu'une « telle vie soit ma vraie destination. Il faut qu'un état différent me « soit réservé, il le faut! Un écrivain sacré [1] exprime cette idée « avec une force particulière. Les créatures elles-mêmes partagent, « selon lui, notre ardent désir; elles gémissent d'être assujetties à « la vanité malgré elles, et elles aspirent à leur délivrance. Cette « aspiration vers ce qui est plus haut, vers ce qui est meilleur, vers « ce qui est impérissable, cette satiété de ce qui est vain et fugitif, « est un sentiment qu'on ne saurait étouffer dans le cœur de « l'homme. Ce qu'on ne peut pas étouffer davantage, c'est une « voix qui s'élève en lui et qui lui rappelle qu'il y a un devoir, qu'il

1. Saint Paul, dans l'*Épître aux Romains*.

« y a quelque chose qu'il faut faire, uniquement parce que c'est le « devoir. Et l'homme, qui n'a plus d'autre refuge que lui-même, se « dit alors : Quoi qu'il m'arrive, je veux faire mon devoir, pour « n'avoir rien à me reprocher. Et cette seule résolution lui rend « supportable le va-et-vient de la vie humaine, qu'il avait pris en « dégoût. Je dois continuer cette vie, se dit-il, le devoir me le com- « mande, je dois accomplir sans murmurer ce qu'elle réclame de « moi, et, quelque peu qu'elle vaille par elle-même, elle me sera « sacrée pour l'amour du devoir[1]. »

Il établit ensuite que la moralité et la religion sont identiques. La religion sans moralité n'est que superstition; elle nourrit l'homme de chimères, sans le rendre meilleur. La moralité sans religion nous fait éviter le mal par crainte des conséquences, elle ne nous enseigne pas à pratiquer le bien pour lui-même. Vouloir ce qu'on doit, par cela seul qu'on le doit, c'est affranchir sa volonté des sollicitations de ce monde, et, par contre-coup, affranchir tout son être; c'est entrer dans un monde supérieur; c'est participer, dès ici-bas, à la vie bienheureuse. « D'après ma « doctrine, le caractère de l'homme vraiment religieux est celui- « ci : un seul désir soulève sa poitrine, une seule pensée anime sa « vie, c'est que tous les êtres raisonnables puissent jouir de la « félicité. Que ton règne vienne! telle est sa prière. Hors de là, « rien n'a de charme pour lui; toute autre envie est morte en lui. « Et il ne connaît qu'un moyen d'approcher de son but, c'est

1. « Es drängt sich öfters unter den Geschäften und Freuden des Lebens aus der « Brust eines jeden nur nicht ganz unedlen Menschen der Seufzer : unmöglich « kann ein solches Leben meine wahre Bestimmung sein, es muss, o es muss « noch einen ganz andern Zustand für mich geben! Ein heiliger Mann sagt dies « mit besonderer Stärke : sogar die Creatur möchte sich sehnen mit uns und seufzen « immerdar, dass sie frei werde vom Dienste der Eitelkeit, dem sie unterworfen « ist wider ihren Willen. Sage man es, wie man wolle, dieser Ueberdruss an dem « Vergänglichen, dieses Sehnen nach einem Höheren, Besseren und Unvergäng- « lichen liegt unaustilgbar im Gemüthe des Menschen. Ebenso unaustilgbar « ertönt in ihm die Stimme, dass etwas Pflicht sei und Schuldigkeit, und lediglich « darum, weil es Schuldigkeit ist, gethan werden müsse. Ergehe es mir auch « wie es immer wolle, sagt dann der in sich zurückgetriebene Mensch, ich will « meine Pflicht thun, um mir nichts vorzuwerfen zu haben. Durch diese Ansicht « allein wird ihm das an sich zum Ekel gewordene menschliche Thun und Treiben « wieder erträglich. Die Pflicht gebeut nun einmal, sagt er sich, dass ich dieses « Leben fortführe, und in ihm frisch und fröhlich vollbringe, was mir vor die « Hand kommt; und so wenig Werth auch dieses Leben um sein selbst willen « für mich hat, so soll es mir doch um der Pflicht willen heilig sein. » (*Fichte's Appellation an das Publicum über die durch ein Churf. Sächs. Confiscationsrescript ihm beigemessenen atheistischen Æusserungen.* Avec l'épigraphe : « Eine Schrift, « die man erst zu lesen bittet, ehe man sie confiscirt. » Iéna et Leipzig, 1799.)

« d'obéir, en toutes ses actions, sans crainte, sans hésitation, « sans restriction, à la voix de sa conscience [1]. »

Le caractère moral et religieux de la philosophie de Fichte s'affirme de plus en plus dans ses derniers écrits. Ce sont surtout, pour l'exposition générale de la doctrine, *la Destination de l'homme* et l'*Instruction pour la vie bienheureuse* [2]. En 1810, il publia un nouveau *Précis de la Doctrine de la science*, telle qu'il comptait l'enseigner quand la paix serait rétablie [3]. Ces écrits avaient surtout pour but de rendre le nouveau système plus accessible au public; car Fichte avait l'ambition d'agir directement, par la parole et par la plume, sur ses contemporains. Dans le *Précis*, Dieu est substitué au moi absolu, et la fin de l'activité humaine consiste dans l'union avec Dieu. Si cette fin pouvait jamais être complètement atteinte, l'homme s'identifierait avec Dieu, se confondrait avec lui, se perdrait en lui. Mais comme son évolution intellectuelle et morale est infinie et ne saurait avoir de terme, sa personnalité, ce dogme fondamental de la Doctrine de la science, reste sauve. Dans *la Destination de l'homme*, Fichte déclare que la réalité du monde extérieur, indémontrable en elle-même, peut être posée, dans l'intérêt de la morale, par un acte de foi. Notre conscience ne nous oblige-t-elle pas à reconnaître en dehors de nous des êtres indépendants de nous, qui ont, comme nous, une destinée à remplir, et que nous devons seconder dans l'accomplissement de cette destinée? L'*Instruction pour la vie bienheureuse* est un traité de l'union avec Dieu, on serait tenté de dire, au ton de certaines pages, un traité de l'union mystique, si Fichte n'avait soin de nous avertir sans cesse que la vie en Dieu n'est pas une contemplation oisive, mais une activité conforme au plan de Dieu. L'homme religieux, dit-il, croit et espère, non pas en Dieu, car il porte Dieu en lui, mais en l'humanité, qu'il s'efforce de rendre

1. « Nach allem ist meiner Lehre zufolge der Charakter des wahren Religiösen « der : es ist nur Ein Wunsch, der seine Brust hebt und sein Leben begeistert, die « Seligkeit aller vernünftigen Wesen. Dein Reich komme, ist sein Gebet. Ausser « diesem Einen hat nicht das geringste für ihn Reiz; er ist der Möglichkeit, noch « etwas anderes zu begehren, abgestorben. Er kennt nur Ein Mittel, jenen Zweck « zu befördern, das, der Stimme seines Gewissens in allen seinen Handlungen « unverrückt ohne Furcht und Klügeln zu folgen. »

2. *Die Bestimmung des Menschen*, Berlin, 1810. Traduction française de Barchou de Penhoën, Paris, 1832. — *Anweisung zum seligen Leben oder Religionsphilosophie*, Berlin, 1806. Traduction française de Bouillier (*Méthode pour arriver à la vie bienheureuse*), avec une introduction d'Emm.-Herm. Fichte, Paris, 1845.

3. *Die Wissenschaftslehre in ihrem allgemeinen Umrisse*, Berlin, 1810.

meilleure. Ces écrits, où l'on a voulu voir une déviation de la pensée primitive de Fichte, ne sont, au fond, que des développements de la Doctrine de la science, dont les deux points principaux, la personnalité de l'homme et l'impersonnalité de Dieu, sont maintenus, même quand ils semblent atténués par des conventions de langage.

Il faut bien convenir cependant que la philosophie de Fichte n'offre pas la forte cohésion du système de Kant. La réfuter par le sens commun serait peine perdue : c'est une autorité que Fichte ne reconnaît pas. Mais elle ne reste conséquente avec elle-même qu'à force de distinctions qui, si l'on y regarde de près, paraissent fort subtiles. Le moi se pose comme sujet absolu; mais comment le peut-il s'il n'est lui-même l'absolu? Et à peine s'est-il posé, qu'il trouve à côté de lui d'autres moi, aussi autorisés que lui : ainsi le veut la loi morale. Ensuite, au moi humain et fini s'oppose le moi divin et infini. Mais, si le moi humain est personnel, si la personnalité est même l'essence du moi, le moi divin peut-il se concevoir sans personnalité? N'insistons pas. A partir de Fichte, la philosophie allemande ne démontre plus, elle affirme; elle *pose* ce que le philosophe trouve en lui. Elle prend vis-à-vis de la nature des allures hautaines; elle croit l'avoir pénétrée et comprise, lorsqu'elle lui a mis au front une étiquette.

Aussi la valeur de la philosophie de Fichte n'est pas dans les aperçus nouveaux qu'elle a ouverts sur l'esprit humain. Elle n'a rien découvert, et, quoiqu'elle ait pris le nom de Doctrine de la science, elle n'a rien ajouté à notre connaissance scientifique. Mais elle porte la marque d'un grand caractère : c'est là son originalité. Le jour où Kant n'aura plus un seul disciple, il restera encore de lui quelques idées fécondes, qui ont été des découvertes. Fichte laissera quelques-unes des plus belles pages et des plus nobles pensées qui aient été conçues en langue allemande; mais il laissera surtout l'exemple de sa vie, qui a été la meilleure démonstration de sa doctrine. Le moraliste, en lui, est plus grand que le philosophe, et l'homme plus grand que le moraliste.

2. — SCHELLING.

Quand Fichte jugea, en 1798, qu'il devait à sa dignité de quitter sa chaire, il fut remplacé par le plus brillant de ses disciples,

Schelling, alors âgé de vingt-trois ans[1]. Frédéric-Guillaume-Joseph Schelling, né en 1775 à Leonberg en Souabe, avait commencé, comme Fichte, par la théologie. Il avait fait ses études à Tubingue, où il s'était lié avec Hegel, ensuite à Leipzig et à Iéna. Il avait passé de la théologie à la médecine et aux sciences naturelles; mais il avait tout quitté pour la philosophie, du jour où il avait entendu Fichte. Ses premiers essais, *De la Possibilité d'une forme de la philosophie en général*, *Du Moi comme principe de la philosophie*, *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme*[2], ne montrent encore qu'un disciple de Fichte et de Kant, avec une tendance au panthéisme. Schelling, à cette époque, est tellement plein des idées de Fichte, qu'il les donne comme siennes; on s'étonne même de ne pas voir le nom de son maître revenir plus souvent sous sa plume. Il cite beaucoup Spinosa; c'est de lui, en réalité, qu'il procède, et bientôt il annonce une philosophie nouvelle, qui sera la conciliation du spinosisme avec le criticisme de Kant et l'idéalisme de Fichte. En 1798, il est nommé professeur *extraordinaire*, et, deux ans après, il prend possession de la chaire que le départ de Fichte a laissée vacante. Il publie alors ses *Idées pour une Philosophie de la nature*[3], où il cherche à rétablir dans ses droits le non-moi, c'est-à-dire le monde extérieur, trop sacrifié par l'école idéaliste, et bientôt après il y ajoute le *Système de l'Idéalisme transcendental*[4], qui est l'exposé le plus complet de sa doctrine. Iéna était un foyer de propagande protestante et rationaliste. Schelling, avec ses tendances mystiques et panthéistes, se sentit plus à l'aise dans l'université catholique de Wurzbourg, où il enseigna depuis 1803. Quand cette ville fut séparée de la Bavière, en 1807, il se rendit à Munich, où il fut nommé membre de l'Académie des sciences et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Il fut anobli par le roi de Bavière, et, en 1827, il fit partie de la nouvelle université qui fut instituée à Munich. Depuis 1815, il n'avait rien publié, laissant la direction

1. **Œuvres et correspondance.** — *Sämmtliche Werke*, 14 vol., Stuttgart, 1856-1861. — *Aus Schellings Leben in Briefen*, par Plitt, 3 vol., Leipzig, 1869-1870. — Correspondance avec Gœthe, dans les *Schriften der Gœthe-Gesellschaft*, au 13e vol. — **A consulter** : Kuno Fischer, *Geschichte der neueren Philosophie*, 6e vol.

2. *Ueber die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt*, Tubingue, 1795. — *Vom Ich als Princip der Philosophie*, Tubingue, 1795. — *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (dans le *Journal philosophique* d'Iéna, 1796).

3. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, Leipzig, 1797.

4. *System des transcendentalen Idealismus*, Tubingue, 1800. — **Traduction française** de Grimblot; Paris, 1842.

du mouvement philosophique à son ancien condisciple Hegel, devenu son rival. En 1834, il fit paraître un petit écrit, dont ses élèves essayèrent de faire un grand événement : c'était une traduction de la préface que Victor Cousin avait mise en tête de la seconde édition de ses œuvres, traduction qu'il faisait lui-même précéder d'une préface. Il y prenait fort à partie Hegel, qui venait de mourir, et il promettait une philosophie nouvelle, qui devait remplacer non seulement l'hégélianisme et tous les systèmes antérieurs, mais encore la doctrine qu'il avait professée lui-même dans sa jeunesse. Il enseigna cette philosophie à Berlin, en 1841, et ce qui en fut publié ne la montra pas comme sensiblement différente de son aînée. Elle s'appela la *philosophie positive*; c'était simplement l'ancien panthéisme, qui cherchait un point d'appui dans la révélation chrétienne. Schelling mourut, en 1854, à Ragatz, en Suisse, où se trouve son tombeau.

La philosophie de Schelling n'est pas, comme celle de Kant, le fruit mûri de longues années de méditation, ni, comme celle de Fichte, le résultat d'une forte impulsion morale; elle est un produit de l'imagination. Kant pense, creuse, observe; Fichte affirme et commande; Schelling proclame ce qu'un sens supérieur lui révèle, et il prononce des oracles. La méthode philosophique, en passant de Kant à Fichte et de Fichte à Schelling, renonce de plus en plus à ses procédés rigoureux, pour se rapprocher de la poésie et de l'art. Le philosophe devient un voyant, dans le sens antique; il saisit de prime abord l'harmonie des choses, le rapport du fini et de l'infini, du réel et de l'idéal. Il a reçu, pour cela, un don spécial; il a la grâce d'en haut. Schelling affirme expressément que le philosophe a besoin d'imagination, d'inspiration, de génie, aussi bien que l'artiste[1]. Il ne rejette pas l'observation, en principe; mais il en use peu. Voilà pourquoi sa philosophie n'a pas d'évolution; elle est d'abord toute faite; elle surgit, comme une Minerve tout armée, à la voix de son premier maître Fichte, et sous le coup d'une lecture de Spinosa.

Fichte, malgré l'effort qu'il avait fait pour ramener toute l'activité intellectuelle et morale de l'homme à un principe unique, avait laissé subsister à la base de sa théorie une dualité

1. Voir la sixième leçon sur la méthode des études académiques (*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Stuttgard et Tubingue, 1803), et la sixième partie de l'*Idéalisme transcendental*. — Les *Leçons* ont été traduites, avec un choix de morceaux, par Bénard : *Schelling*, *Écrits philosophiques*, Paris, 1847.

qui, selon Schelling, en faussait le contenu. Le moi ne pouvant se concevoir qu'à l'aide du non-moi, et le non-moi n'existant que par le moi, le philosophe se trouvait en présence de deux éléments irréductibles, se supposant l'un l'autre, et aussi primitifs l'un que l'autre. Schelling veut faire disparaître la contradiction à laquelle Fichte n'avait pu échapper; il cherche, au delà du moi et du non-moi, un principe supérieur qui les détermine l'un et l'autre, et il le trouve dans l'*absolu*, source et fin de toute existence, lien du monde idéal et du monde réel, identité des contraires. La *Doctrine de l'identité*[1] se substitue à la Doctrine de la science, et prétend apporter enfin la synthèse tant cherchée, l'unité du savoir humain.

C'était, en réalité, l'ancien panthéisme qui revenait, avec moins de précision dans les termes et une méthode moins rigoureuse. L'absolu de Schelling, c'est la substance infinie de Spinosa, qui se développe dans deux directions opposées, dans le monde de la pensée et dans le monde de l'étendue, dans les esprits et dans les corps, ou, selon la terminologie nouvelle, dans le moi et dans le non-moi. La seule originalité du système de Schelling, c'est qu'il établit un lien plus intime, une identité plus complète entre les diverses manifestations de l'absolu. Le monde idéal et le monde réel, l'esprit et la nature, sont deux émanations non seulement parallèles, mais exactement correspondantes de la pensée divine. Il y a une sorte d'harmonie préétablie entre nos idées et les choses. Pour chaque objet, nous portons en nous un concept, qui n'en dérive pas directement, qui n'est pas un résultat de l'observation, mais qui est déposé de toute éternité dans notre conscience. Nous n'avons qu'à évoquer ces concepts, à mesure que les objets passent devant notre esprit. Nous n'avons, pour connaître le monde, qu'à lire en nous-mêmes, à suivre avec notre œil intérieur l'évolution des choses, à reproduire dans notre pensée la dialectique divine qui a créé l'univers. Ainsi notre science aura cette unité qui règne dans la nature; ainsi elle sera elle-même une manifestation de l'être universel, et absolue comme lui. La méthode philosophique ne sera plus la vulgaire réflexion, qui isole les choses, et qui ne peut donc nous procurer qu'une connaissance fragmentaire. Ce sera l'intuition, une sorte d'imagination spéculative, qui classe d'emblée les idées et les coordonne.

1. *Die Einheitslehre.*

Et l'objet de la philosophie sera de *construire* le monde, de refaire en quelque sorte le poème de la création.

L'épreuve d'un système est dans les applications qu'il comporte. Des deux termes de l'identité absolue, de l'esprit et de la nature, c'est évidemment le premier qui était le plus familier à Schelling. Sa physique générale est tout hypothétique. Il est vrai qu'il considérait l'hypothèse comme une des principales conditions du progrès dans les sciences; mais encore faut-il que l'hypothèse soit justifiée par la nécessité d'expliquer un groupe de faits indémontrables par l'analyse. Sa construction de l'histoire, où cependant il marchait sur un terrain plus solide, est tout aussi fragile. Fichte avait déjà cédé à la tentation de couper le développement de l'humanité en périodes philosophiques, depuis l'âge de l'innocence, où l'homme suivait la loi de sa raison encore inconsciente, jusqu'au paradis futur où il redeviendrait par la réflexion ce qu'il avait été d'abord par un pur instinct et comme par un souvenir encore frais de son origine divine. Fichte avait distingué cinq de ces périodes; Schelling n'en admet que trois, et Hegel conservera ce chiffre. Schelling n'est réellement original et instructif que dans le domaine qui lui est propre, c'est-à-dire dans ce qui tient à la faculté imaginative. Il a des vues profondes sur l'art, que par moments il semble mettre au-dessus de la philosophie elle-même. Le philosophe, en effet, ne peut que concevoir l'idéal divin, l'artiste le fixe dans des formes sensibles. L'artiste n'imite pas la nature, mais l'acte créateur dont la nature est le produit[1]. Schelling, au temps de ses relations avec Wilhelm Schlegel, conçut l'idée d'un poème sur la nature, qui devait être le pendant de *la Divine Comédie* de Dante; il en écrivit même le commencement. Il semble que ce vague projet, qui fut presque aussitôt abandonné, résonne à travers toute son œuvre; Schelling était plus poète que philosophe.

3. — HEGEL.

Hegel, par l'âge, est antérieur à Schelling, mais il fut moins précoce. Il débuta quand Schelling avait déjà publié ses princi

1. Voir surtout la quatorzième leçon sur les études académiques, et le *Discours sur les arts du dessin dans leur rapport avec la nature*, prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences de Munich en 1807.

paux ouvrages, et il mourut avant que Schelling eut fait connaître ce qu'il appelait sa pensée définitive. La carrière philosophique de Hegel s'intercale ainsi dans celle de Schelling, qui le précéda et le suivit [1].

Né à Stuttgart en 1770, et destiné, comme ses deux prédécesseurs, à la théologie, George-Wilhelm-Frédéric Hegel passa cinq années (1788-1793) à l'université de Tubingue. Il y rencontra Schelling, et se lia d'étroite amitié avec lui. Ses études terminées, il fut précepteur à Berne et à Francfort. En 1802, la mort de son frère l'ayant mis en possession d'une petite fortune, il reprit son indépendance et se rendit à Iéna, où Schelling enseignait depuis quatre ans. Ils fondèrent ensemble une revue philosophique [2]. Hegel n'était encore qu'un disciple; du moins il passait pour tel; il se bornait à défendre par la plume les idées que son ami proclamait avec autorité devant la jeunesse universitaire. Le départ de Schelling, appelé à Wurzbourg en 1803, l'affranchit d'une tutelle que sans doute il n'aurait pas supportée plus longtemps. Il venait d'être nommé professeur *extraordinaire*, en 1806, quand la guerre survint. C'est au bruit du canon d'Iéna qu'il termina son premier ouvrage original, la *Phénoménologie de l'esprit* [3], qui contient en substance toute sa philosophie. Le désastre de la Prusse le troubla peu; il admira Napoléon, qu'il eut l'occasion de voir. Il avait déjà pris l'habitude de considérer les événements en philosophe. Voici ce qu'il écrivit à un de ses amis, au mois de janvier 1807 : « J'ai appris avec plaisir que « vous vouliez consacrer cet hiver à la solitude et à la philoso- « phie. Elles s'allient volontiers. La philosophie aime la solitude. « Cependant elle n'a pas besoin de se tenir à l'écart des faits « et gestes auxquels les hommes s'intéressent, ou du savoir dont « ils tirent vanité. Vous aussi, vous portez votre attention sur « l'histoire du jour, et il n'y a, en effet, rien de plus éloquent.

1. **Œuvres.** — Les œuvres complètes de Hegel ont été publiées, après sa mort, par ses élèves et amis, en 19 vol. (Berlin, 1832-1887); les deux derniers volumes, contenant la correspondance, ont paru à de longs intervalles.

Biographie et critique. — Haym, *Hegel und seine Zeit*, Berlin, 1857. — Rosenkranz, *Hegels Leben*, Berlin, 1844; *Apologie Hegels gegen Haym*, Berlin, 1858; *Hegel als deutscher Nationalphilosoph*, Berlin, 1870. — Kuno Fischer, ouvrage cité, t. VIII. — Voir également un article d'Édmond Scherer dans les *Mélanges d'histoire religieuse*. — Consulter enfin, sur toute cette période philosophique : J. Willm, *Histoire de la philosophie allemande depuis Kant jusqu'à Hegel*, 4 vol., Paris, 1846-1849.

2. *Kritisches Journal der Philosophie*, Tubingue, 1802.

3. *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg, 1807.

« Elle montre que la civilisation est supérieure à la barbarie, et « que l'intelligence qui pense triomphera toujours de la pru« dence mesquine qui ne pense pas. La science est la vraie « théodicée; elle nous apprend à ne pas rester bouche bée devant « les événements, à ne pas les attribuer au hasard d'un incident ou « au talent d'un homme, à ne pas faire dépendre le destin des « empires d'une colline qu'on aura occupée ou qu'on aura oublié « d'occuper, à ne pas gémir sur les prétendus triomphes de l'injus« tice et les défaites du droit.... Le bain de la Révolution a débar« rassé la nation française de beaucoup d'institutions que l'esprit « humain avait dépassées, comme on use ses souliers d'enfant, et « qui pesaient sur elle et l'étouffaient, comme elles étouffent encore « d'autres nations. Chaque Français a appris à regarder la mort « en face. La routine, par le brusque changement de décor qui « a eu lieu, est tombée d'elle-même. C'est ce qui donne aujour« d'hui une telle supériorité à la nation française. Les autres « nations, avec leur esprit obtus, enveloppé, subissent son ascen« dant. Peut-être secoueront-elles enfin leur paresse, pour faire face « aux nécessités du jour, et peut-être alors, si leurs qualités secrètes « se manifestent, surpasseront-elles encore leurs maîtres[1]. »

La *Phénoménologie de l'esprit* n'est pas ce que le titre semble indiquer, une psychologie; elle est à la psychologie ordinaire

1. « Es hat mich gefreut, dass Sie diesen Winter der Einsamkeit und dem Stu« dium der Philosophie widmen. Noch ist beides ohnehin vereint; die Philosophie « ist etwas Einsames; sie gehört zwar nicht auf Gassen und Märkte, aber noch « ist sie von dem Thun der Menschen fern gehalten, worein sie ihr Interesse, so « wie von dem Wissen, worein sie ihre Eitelkeit legen. Aber auch Sie zeigen sich « auf die Geschichte des Tages aufmerksam; und in der That kann es nichts « Ueberzeugenderes geben als sie; davon, dass Bildung über Rohheit und der « Geist über geistlosen Verstand und Klügelei den Sieg davon trägt. Die Wissen« schaft ist allein die Theodicee; sie wird eben so sehr davor bewahren, vor den « Begebenheiten thierisch zu staunen, oder klügererweise sie Zufälligkeiten des « Augenblicks oder des Talents eines Individuums zuzuschreiben, die Schicksale « der Reiche von einem besetzten oder nicht besetzten Hügel abhängig zu machen, « als über den Sieg des Unrechts und die Niederlage des Rechts zu klagen... Die « französische Nation ist durch's Bad ihrer Revolution nicht nur von vielen Ein« richtungen befreit worden, über die der Menschengeist als über Kinderschuhe « hinaus war, und die darum auf ihr, wie noch auf den andern, als geistlose « Fesseln lasteten, sondern auch das Individuum hat die Furcht des Todes und « das Gewohnheitsleben, das bei Veränderung der Koulissen keinen Halt mehr « in sich hat, ausgezogen; diess giebt ihr die grosse Kraft, die sie gegen andere « beweist. Sie lastet auf der Verschlossenheit und Dumpfheit dieser, die, endlich « gezwungen ihre Trägheit gegen die Wirklichkeit aufzugeben, in diese heraustre« ten und vielleicht, indem die Innerlichkeit sich in der Æusserlichkeit bewahrt, « ihre Lehrer übertreffen werden. » (*An den Studiosus Zellmann* : *Hegels Werke*, au 17e vol.).

ce que serait à la description d'une plante l'histoire du développement de cette plante depuis le moment où le germe est déposé dans la terre jusqu'à la parfaite maturité du fruit. La Phénoménologie suit et décrit les états successifs de l'esprit humain, depuis son origine inconsciente, sa vie encore latente et enveloppée, jusqu'au jour où il s'éveille à la pleine conscience de lui-même, où il se sent capable de réaliser la science absolue. Elle pourrait s'appeler l'histoire des métamorphoses de l'esprit humain. L'individu parcourt lui-même tous les degrés du développement de l'espèce; il les parcourt plus rapidement, secondé qu'il est par le travail des générations antérieures, et ses propres découvertes enrichissent à leur tour le patrimoine commun. L'objet de la Phénoménologie est donc de reproduire par la dialectique spéculative l'évolution de l'humanité et de préparer ainsi l'avénement de la science absolue, qui est proche. Hegel a donné ailleurs un exposé plus complet de sa doctrine; nulle part il ne l'a formulée avec une hardiesse si juvénile et si pleine de promesses.

Forcé de quitter Iéna, Hegel prit d'abord la direction du *Mercure franconien* à Bamberg, un simple bulletin politique et une feuille d'annonces, comme l'étaient tous les journaux allemands de ce temps. Après dix-huit mois de ce métier qui lui convenait peu, il fut nommé recteur du gymnase de Nuremberg, où il fit des réformes utiles. En 1816, il fut appelé à l'université de Heidelberg. Enfin, en 1818, il prit, à Berlin, la chaire de philosophie laissée vacante par Fichte, et il l'occupa jusqu'à sa mort; il fut enlevé par le choléra en 1831. Dans les intervalles de son enseignement, il fit quelques voyages, dont les impressions se retrouvent sous une forme très succincte dans sa correspondance, surtout dans ses lettres à sa femme, une personne au cœur droit et à l'esprit simple, qui admirait son mari sans chercher à le comprendre. Il visita les Pays-Bas (1822), Vienne (1824), Paris (1827), où il fut l'hôte de Victor Cousin. Son séjour à Berlin fut une royauté comparable à celle de Voltaire en France. Ce n'étaient pas seulement les philosophes et les théologiens, mais les littérateurs, les artistes, les jurisconsultes, les hommes d'État qui venaient recueillir sa parole. Il écrivit encore la *Logique* (1812-1816), l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* (1817-1818), la *Philosophie du droit* (1821), sans parler de ses cours, que ses élèves ont publiés après sa mort. Mais l'avénement de sa doctrine

date véritablement de la *Phénoménologie*, son « voyage de découverte », comme il l'appelait; c'est l'ouvrage qui marque dans le mouvement des idées en Allemagne.

Malheureusement, tout ce qui sort de la plume de Hegel défie la sagacité du lecteur le plus opiniâtre. Il est le plus frappant exemple des libertés qu'un écrivain allemand peut prendre avec son public, surtout quand c'est un public scientifique. Hegel est obscur à plaisir. Il n'est un peu clair que dans sa correspondance : il le fallait bien. Mais ses écrits philosophiques dénotent un mépris de la forme littéraire qui va jusqu'à la barbarie. Il n'a aucun sentiment du genre de beauté inhérent à une langue et qui constitue à lui seul une poésie. Il torture la sienne et la disloque sans pitié. Sa phrase est désarticulée; elle traîne ses membres mal joints. Çà et là se détache un mot heureux, une image frappante, mais c'est un éclair qui s'éteint aussitôt dans une nuit sombre. L'obscurité de Hegel ne tient pas seulement à la structure épaisse de sa phrase, mais encore au choix des expressions. Il a une nomenclature spéciale, qui n'est pas limitée et strictement définie comme celle de Kant, qui ne s'applique pas seulement aux points principaux du système, mais qui se ramifie et s'étend jusqu'aux détails. Un de ses procédés favoris consiste à prendre les mots dans leur sens étymologique, au mépris de l'usage commun, et ses étymologies ne sont pas toujours justes [1]. Il crée des composés qui sont des monstres.

Pour le fond de la doctrine, Hegel relève de Schelling et même, si l'on veut remonter plus haut, de Spinosa. Il n'a manqué, selon lui, à Spinosa que de concevoir la substance divine comme un esprit pur, et de l'identifier avec l'esprit humain, au lieu de ne voir dans l'esprit humain qu'un mode de la substance divine, sans liberté et sans personnalité. De même, l'absolu de Schelling, tout en étant la source de toute vie, lui semblait trop peu vivant lui-même. Qu'était-ce, en effet, que cette vague identité de deux contraires, sinon un principe inerte, une abstraction froide et morne?

A la substance de Spinosa, à l'absolu de Schelling, Hegel substitue l'Idée, c'est-à-dire l'acte même de la pensée, l'intelligence en mouvement. Ce n'était, en apparence, qu'un changement

1. Telle est, par exemple, celle de *urtheilen*, qui, pour tout Allemand, signifie *juger*, attribuer une qualité à un objet, et qui, pour Hegel, veut dire : séparer (*theilen*) un objet en ses éléments primitifs (*ur*).

de nom, mais ce changement impliquait une manière nouvelle de considérer l'univers. L'absolu n'avait plus besoin de se donner à lui-même l'impulsion créatrice, pour se manifester dans le monde. Ce n'était plus le repos, mais l'activité qui était le fait primordial; l'être était remplacé par le *devenir*.

Le mouvement de l'Idée se fait sur un rythme uniforme, où chaque pas en avant se compose de trois moments successifs. Tout ce qui est, porte en soi une limite; l'être contient le néant; le passage de l'être au néant ou du néant à l'être, c'est le devenir. L'être, le néant, le devenir, telle est la marche du développement des choses. L'affirmation, la négation, la conciliation, ou la thèse, l'antithèse et la synthèse, tel est le procédé de la construction scientifique, qui ne fait que reproduire le mouvement de la création. Ce rythme en trois temps se répercute à travers tout le système; il en détermine les grandes divisions; il en règle les moindres détails; il devient même puéril, à force de se répéter. On a comparé le système de Hegel à une cathédrale gothique, où tout est façonné sur le même type, et où chaque partie reproduit le plan de l'ensemble.

Voilà l'Idée en mouvement, se déployant, se différenciant dans le monde, se manifestant à travers la série des existences relatives, depuis la matière inorganique jusqu'aux êtres organisés, jusqu'à l'homme. Elle se réalise par degrés, et à chaque degré correspond une nouvelle combinaison de forces, une variété de la vie universelle. Il y a progrès d'un degré à l'autre, mais le progrès, l'évolution n'est que dans l'Idée créatrice; chaque espèce, végétale ou animale, existe pour elle-même, est stable dans ses attributs; il n'y a nul passage de l'une à l'autre. En d'autres termes, Hegel rejette les théories transformistes. Chaque être marque, selon lui, une forme plus ou moins parfaite, mais nette et déterminée de l'Idée, une étape, pour ainsi dire, dans sa marche ascendante vers la forme humaine, où pour la première fois elle pourra se réaliser complètement. Car la nature, loin d'être la reproduction adéquate de l'Idée, n'est qu'une ébauche dans l'œuvre de la création; elle est « la contradiction inconciliée [1] ». Hegel l'accuse même d'être illogique, impuissante, c'est-à-dire de ne pas entrer assez complaisamment dans les cadres qu'il lui présente. Il nous donnerait volontiers une édition

1. « Der unaufgelöste Widerspruch. »

corrigée de l'univers. Son astronomie, par exemple, ne va pas au delà des espaces planétaires. La terre est, *spéculativement*, le centre du monde. Les étoiles fixes ne sont qu'un exanthème sur la face du ciel, aussi peu digne d'attention qu'une éruption sur la peau d'un homme.

Franchissons les trois degrés du développement de la nature, qui correspondent à la mécanique, à la physique, à la science de l'organisme. Nous voici arrivés à l'homme, qui seul a le pouvoir d'intervenir dans la destinée des êtres inférieurs, et de se perfectionner lui-même : ce sont les deux traits qui le distinguent. L'homme est esprit; esprit *subjectif* d'abord, c'est-à-dire individuel, n'ayant conscience que de sa liberté propre, et ne cherchant qu'à la faire prévaloir autour de lui; esprit *objectif* ensuite, c'est-à-dire social, reconnaissant la liberté de tous, la seule vraie, qui a son expression dans le droit; esprit *absolu* enfin, s'élevant au-dessus des formes passagères de la société, de la famille, de l'État, sans pourtant les détruire, et rentrant en lui-même, pour y trouver l'idéal divin, non plus comme un but à poursuivre, mais comme la plus haute réalité.

Nous venons de parcourir encore trois ordres de sciences, les dernières : les sciences psychologiques, les sciences morales et politiques, et les sciences religieuses. Celles-ci, de même que les précédentes, se partagent en trois : l'art, la religion proprement dite, et la philosophie. L'art est une première tentative de l'esprit pour s'assimiler le monde; l'artiste s'oublie dans la contemplation de son objet : c'est le propre de l'inspiration, le signe du génie. La religion exprime le divin par des symboles. Enfin l'homme trouve Dieu en lui-même : c'est le passage de la religion à la philosophie. Nous sommes arrivés au terme; l'Idée est revenue à elle-même, avec la conscience qu'elle est l'universalité des choses. Dieu est né dans l'esprit humain. La science absolue est constituée, et avec elle la toute-puissance de l'homme sur la nature. Le but est atteint; le philosophe peut fermer le livre du monde.

Le triomphe de l'hégélianisme dura quinze ans. Ce fut, pour les adeptes, une période d'enivrement, d'exaltation naïve, d'espoir infini. Puis l'école se scinda. Le système contenait des principes contradictoires, qui ne tardèrent pas à entrer en lutte, et qui tenaient au caractère même du chef, novateur en théorie, conservateur par goût.

Ce fut dans le domaine de la théologie et de la politique que les dissentiments éclatèrent d'abord. Hegel avait bien présenté le fondateur du christianisme comme la plus haute personnification de Dieu sur la terre, mais, d'un autre côté, il ne voyait dans la religion qu'une forme transitoire, un acheminement vers la philosophie. C'est donc à celle-ci que revenait, en définitive, la décision souveraine en matière de foi. La politique de Hegel pouvait également être interprétée de deux façons différentes. Il appelle l'histoire « le développement de l'esprit dans le temps »; et comme l'essence de l'esprit est la liberté, l'histoire universelle devient, pour lui, l'histoire de la liberté et de sa propagation dans le monde. Sa division de l'histoire est fondée sur cette définition; elle comprend trois périodes : la période orientale, celle du despotisme, ou de la liberté d'un seul; la période gréco-romaine, celle de la liberté partielle, de l'opposition des classes, de l'esclavage; la période germanique enfin, celle de l'affranchissement progressif, de la Renaissance, de la Réforme, de la Révolution. Mais, arrivé à l'époque contemporaine, Hegel se souvient que l'État est une forme de l'Idée, et que cette forme doit avoir une représentation matérielle, qui est la personne du souverain. Il n'admet même pas la division du pouvoir, qui impliquerait un dissentiment, un conflit dans l'Idée, et il présente la monarchie prussienne, telle qu'elle sortit des traités de 1815, comme l'idéal de l'État. La réaction politique qui suivit la chute de Napoléon trouva un appui dans Hegel, tandis que le parti libéral, s'attachant à l'esprit plutôt qu'à la lettre de ses écrits, n'eut pas de peine à y trouver des arguments en faveur de la révolution.

Mais, à part les conséquences politiques et religieuses du mouvement hégélien, qu'a-t-il laissé dans le domaine philosophique proprement dit? Ou plutôt, remontons de quelques années et généralisons la question. Que resta-t-il, après 1830, de cette grande poussée vers l'absolu, à laquelle s'attachent les noms de Fichte, de Schelling et de Hegel?

Kant avait établi, dans la *Critique de la raison pure*, que nos connaissances ne répondent pas à la réalité des choses, mais à l'image des choses que les sens nous transmettent, en d'autres termes, que nous ne voyons pas le monde tel qu'il est, mais tel qu'il paraît. Fichte, par une transposition hardie, fit du moi humain la mesure et le siège de la réalité même, et les objets extérieurs n'existaient plus que du moment où ils étaient pensés

ou *posés* par le moi. L'homme, avec ses facultés, n'était plus un simple sujet recevant le contre-coup des forces environnantes; il évoquait le monde devant lui, il le produisait, pour se donner la pleine conscience de soi-même. Penser, ce n'était plus seulement agir, c'était créer. Mais que devenait, dans la doctrine de Fichte, la nature avec la multiplicité de ses manifestations sensibles? Elle s'atténuait, se subtilisait, pour ainsi dire, et se réduisait en abstractions. Schelling, avec le sens poétique dont il était doué, essaya de rétablir l'équilibre entre le monde et l'être pensant, par la doctrine de l'identité; l'homme et la nature devaient se confondre par la contemplation intellectuelle et par le sentiment du beau. C'était le panthéisme de Spinosa qui renaissait, avec une part plus large faite à la liberté humaine et avec une arrière-pensée d'artiste.

L'idéalisme allemand devait aboutir, en effet, au panthéisme, et ce fut Hegel qui en donna la formule définitive. Le système de Hegel est un effort surhumain pour constituer la science universelle et pour porter cette science elle-même à l'état de suprême réalité. Les transformations de la vie organique dans la nature, la succession des races et des civilisations dans l'histoire, sont présentées comme des phases d'un même développement; c'est le cercle que parcourt l'Idée absolue pour réaliser son énergie créatrice et pour se reconnaître enfin dans l'esprit humain. Dieu n'est pas, il devient; il s'engendre dans l'homme. L'existence est le plus pauvre des attributs; exister, c'est apparaître un instant sur la scène changeante du monde, pour retourner à son principe [1]. L'activité de la nature se réduit à une sorte de dialectique intérieure; la fin de tout est la réalisation d'une idée. Le mouvement de la vie s'est figé dans une abstraction, et le spectacle fortifiant des choses concrètes a fait place à une combinaison de formules.

La philosophie de Hegel se donnait comme définitive; elle l'était en un sens, car elle détruisait une grande illusion. En faisant de l'esprit humain le siège de tout savoir et le contenu de toute réalité, le philosophe avouait implicitement qu'il ne connaissait que l'esprit humain, et que le fond mystérieux des choses lui échappait. Il prétendait analyser le monde, le reconstruire par la pensée, et il ne décrivait que le petit monde que l'homme porte en lui.

1. « Zu Grunde gehen. »

CHAPITRE III

DOCTRINES ROMANTIQUES

Règne de l'Idée absolue; la poésie *indéterminée*. — Divers sens du mot *romantisme*. Culte du moyen âge. Étude comparée des littératures. — Confusion des genres. Prédominance de la forme sur le fond.

La littérature allemande entra dans la voie que lui ouvrait la philosophie : elle se mit au service de l'Idée absolue; elle professa le mépris de la réalité. La poésie, pour les romantiques, c'est le domaine de la fantaisie pure ; ce qu'elle exprime, ce ne sont plus des pensées, ni même des sentiments, ce sont des sensations vagues, des impressions, des « états d'âme ». Tout ce qui ressemble à une limite lui est contraire. Le comble de l'art est de se passer de plan. Enfermer la poésie dans un cadre, c'est lui ôter ce qu'elle a d'infini. « Si l'on pouvait écrire sans avoir « aucun sujet déterminé! » s'écrie Novalis, « la poésie serait alors « une musique, c'est-à-dire la plus belle et la plus pure effusion « de l'âme. »

Il fallait bien, cependant, subir la contrainte d'un sujet, quelque indéterminé qu'il fût. Mais on s'adressa plus volontiers à la légende qu'à l'histoire, et l'on s'inspira surtout des œuvres et des traditions du moyen âge. Le mot de *romantisme*, à l'origine, n'indiquait pas autre chose que la provenance historique et la couleur particulière des sujets; on n'y attachait encore aucune idée d'opposition contre le classique. Schiller lui-même n'avait-il pas appelé *la Pucelle d'Orléans* une tragédie romantique? Lorsque Tieck publia, en 1799, un recueil de ses ouvrages dramatiques sous le titre de *Poèmes romantiques*[1], il prenait encore le mot

1. *Romantische Dichtungen*, 2 vol. Iéna, 1799-1800.

dans son acception courante; tout au plus ce titre renfermait-il une allusion indirecte au caractère merveilleux des sujets. Dans la préface des *Chants des Minnesinger* [1], qui parurent trois ans après, il appelle *romantique* la poésie narrative du XIIIe siècle. « L'amour, la religion, la chevalerie, la magie s'unirent alors, » dit-il, « et se confondirent dans une grande épopée merveilleuse, « dont les poèmes particuliers n'étaient que des fragments. » Pour Frédéric Schlegel, le mot *romantique* est souvent synonyme de *romanesque*, et le genre romantique par excellence est le roman, qui renferme tous les autres genres, et qui, comme l'ancienne épopée, est l'image complète d'une époque [2]. Wilhelm Schlegel, le premier, dans ses *Conférences sur l'art et la littérature dramatiques* (1809-1811), présenta le romantisme comme une tradition continue, qui avait commencé avec la société féodale du moyen âge et qui devait se perpétuer indéfiniment au sein des nations modernes, ou comme l'expression propre d'une civilisation disparate, à laquelle l'antiquité, l'Orient, les races du Nord avaient tour à tour apporté leur contingent. L'essence du romantisme est, selon lui, la diversité, la contradiction même. Partagé entre le spectacle de la nature qui s'étend sous nos regards, et le pressentiment de l'infini que le christianisme a mis dans nos cœurs, il oscille entre deux mondes dont il cherche vainement l'unité. Il ne trouvera jamais, comme l'art grec, la forme parfaite qui répond à son idéal : il est condamné à un éternel *devenir*.

Les romantiques cherchèrent leurs antécédents, non plus, comme Gœthe et Schiller, dans l'antiquité grecque et romaine, mais dans les traditions littéraires du moyen âge, et dans ceux des écrivains du XVIe et du XVIIe siècle où ils croyaient retrouver encore l'esprit du moyen âge. Ils se livrèrent à un travail d'érudition, de traduction, de commentaire, qui a gardé sa valeur, indépendamment des théories qu'il devait servir à étayer. L'attention fut ramenée vers la vieille épopée germanique; on

1. *Minnesinger aus dem schwäbischen Zeitalter*, Berlin, 1803.

2. A ce point de vue, tout ouvrage que l'on voulait bien considérer comme l'image complète d'une époque ou d'un homme rentrait dans le genre romanesque ou romantique. Frédéric Schlegel n'a-t-il pas trouvé « un air de roman » au *Nathan* de Lessing? C'est lui aussi qui déclare que « l'universalité de Shakespeare « est le point central de l'art romantique. » Le sens variable de ce mot, qu'on laissait intentionnellement dans le vague, est un des signes de la confusion d'idées qui régnait dans l'école.

comprit le charme naïf des contes et des chansons populaires; les littératures étrangères furent mieux connues et parfois imitées avec succès. La filiation poétique s'étendit, se ramifia; au lieu d'aller directement d'Homère à Virgile et de Virgile à la Renaissance, elle embrassa l'Italie chrétienne, l'Espagne et l'Angleterre, avec Dante, Calderon et Shakespeare.

L'histoire comparée des littératures est une création des romantiques. Mais, ici comme dans tout l'ensemble de leur œuvre, ils ne surent pas se garder des excès, et ils montrèrent par des exemples éclatants qu'on ne place pas impunément ses affections dans le passé. « Lors de mon entrée dans la carrière « littéraire, » dit Wilhelm Schlegel dans un passage de ses œuvres françaises, « nous fîmes, mes amis et moi, une guerre « active aux tendances prosaïques et négatives de l'époque. Nous « réveillâmes les souvenirs du moyen âge, de ce siècle si vigoureux « et en même temps si croyant. Nous ramenâmes dans la poésie « les sujets chrétiens, qui étaient entièrement passés de mode. « C'était une prédilection d'artistes... » Ce fut bientôt une passion de néophytes. Frédéric Schlegel, le frère de Wilhelm, abjura le protestantisme, et, après la chute de Napoléon, il demanda la restauration du Saint-Empire romain, symbole vivant du royaume de Dieu sur la terre. Toute l'école inclina au mysticisme. Le moyen âge ne fut plus considéré seulement comme une source de poésie, mais comme un idéal de société, et les adeptes de la fantaisie pure devinrent enfin les apôtres de l'absolutisme politique et religieux.

Dès ce moment, la direction de la littérature fut changée. On a quelquefois présenté le romantisme allemand comme un développement naturel des doctrines qui avaient triomphé pendant la période *Sturm-und-Drang*, et qui avaient été sanctionnées par l'école de Weimar; et les romantiques eux-mêmes, malgré l'outrance de leurs principes, aimaient parfois à se rattacher à une tradition qui avait gardé toute son autorité. Gœthe et Schiller n'avaient-ils pas été des idéalistes dans leur genre? N'avaient-ils pas cherché leurs modèles dans un passé lointain? Et ce qu'ils avaient demandé à l'antiquité, un idéal, une forme de l'art, ne pouvait-on pas le trouver à plus forte raison dans le moyen âge, plus rapproché de nous par le temps, par les mœurs, par la nationalité? On oubliait que ce que Gœthe et Schiller avaient emprunté aux littératures anciennes ce n'était précisément

qu'une forme, et que dans cette forme ils n'avaient versé que l'esprit de leur siècle. Au fond, ils n'avaient pas procédé autrement que les classiques français. De plus, avec le sentiment du beau qui accompagnait en eux le génie, ils s'étaient adressés à la nation artistique par excellence, à la Grèce. Les romantiques furent à la fois moins heureux dans le choix de leurs modèles et plus intempérants dans l'imitation. Ce que fut pour eux le moyen âge au point de vue politique et social, nous venons de le voir. Ce qu'ils y trouvèrent au point de vue littéraire, ce fut le mélange des genres, l'indécision des formes, l'indéterminé, c'est-à-dire le contraire de l'art.

Les doctrines nouvelles devaient être particulièrement défavorables aux grands genres, qu'elles tendaient à désorganiser et à dissoudre. Le drame sortit de ses voies naturelles; il fut tour à tour mystique, symbolique, fataliste; on y chercha tout excepté l'intérêt dramatique. Le roman prit, plus que jamais, des allures arbitraires, et devint un prétexte à digressions et à épisodes : il était si aisé de mettre sur le compte de personnages fictifs des rêveries qu'on n'aurait pas voulu produire en son propre nom! La nouvelle, de dimensions plus restreintes, offrait moins de danger de s'égarer; quelques écrivains y excellèrent. Les petits genres poétiques furent cultivés en raison de leur difficulté. Le sonnet fut en grand honneur. En général, même dans une œuvre de longue haleine, on s'attacha plus au détail qu'à l'ensemble. On chercha l'élégance du style, le tour ingénieux, le mot à effet. La langue allemande, en passant par les salons et par la conversation des femmes, prit de la légèreté, mais aussi de la préciosité. Quant à la langue poétique, on la voulut belle et harmonieuse, indépendamment de l'idée ou de l'image qu'elle enveloppait. Les mètres anciens, introduits par Klopstock, et en partie conservés par Gœthe et Schiller, furent soumis à une revision sévère, et l'on en bannit toute négligence. Les rimes insuffisantes, les rimes *souabes* de Schiller, furent proscrites [1]. La prosodie allemande ne fut véritablement constituée que par les romantiques. Mais, ici encore, on dépassa le but; on rima correctement des mots vides de sens, et l'on ne traita certains sujets que pour les effets de rythme qu'on en pouvait tirer. La forme

1. Dans le dialecte souabe, les *ü* se prononcent comme des *i*, les *ä* et les *ö* comme des *e*.

prima le fond : ce qui est le propre sinon des écoles de décadence, du moins de celles qui viennent sur le tard d'une littérature, quand le génie créateur de la nation commence à s'épuiser [1].

1. Consulter, sur l'histoire générale de l'école romantique : H. Hettner, *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Gœthe und Schiller*, Brunswick, 1850 ; — R. Haym, *Die romantische Schule*, Berlin, 1870 ; — G. Brandes, *Die Litteratur des XIX. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen*, Leipzig, 1887 ; — et sur toute l'histoire de la littérature allemande au XIXe siècle : Richard, M. Meyer, *Die deutsche Litteratur des XIX. Jahrhunderts*, Berlin, 1900.

CHAPITRE IV

LE PREMIER GROUPE ROMANTIQUE
LES FRÈRES SCHLEGEL

1. Auguste Wilhelm Schlegel; souplesse de son esprit; son talent d'écrivain et de versificateur. Influence de Bürger et de Schiller sur ses débuts. Sa traduction de Shakespeare; ses autres traductions; son remaniement de l'*Ion* d'Euripide. Fondation de l'*Athénée*. Formation de l'école romantique. Les conférences de Wilhelm Schlegel à Berlin et à Vienne. Isolement de ses dernières années. — 2. Frédéric Schlegel; son tempérament. Son début dans l'hellénisme. Sa rupture avec Schiller. Son activité à Berlin; son article sur Lessing. Le roman de *Lucinde* et la tragédie d'*Alarcos*. Le livre *sur la Langue et la Sagesse des Hindous*. Rôle politique de Frédéric Schlegel. Ses conférences littéraires et historiques. Caractère disparate de son œuvre.

1. — AUGUSTE WILHELM SCHLEGEL.

Les fondateurs de l'école romantique furent les deux frères Schlegel et Louis Tieck. L'aîné des Schlegel, Auguste Wilhelm, est le moins romantique des trois. Comme son père, Jean-Adolphe Schlegel, l'un des collaborateurs des *Contributions de Brême*, ce fut bien moins un génie inventif et original qu'un esprit souple, parfois pénétrant, cédant facilement à l'impulsion d'autrui, capable aussi, à l'occasion, de faire prévaloir une idée ou de susciter un talent. Venu tard dans la littérature, et à une de ces époques où l'on peut croire que tout est dit, il jugea d'abord que le moyen de se distinguer c'était de perfectionner la forme. Il fut un styliste de premier ordre, et le sentiment qu'il eut de sa supériorité en ce genre lui fit illusion sur sa valeur réelle comme écrivain. Il dut sa première notoriété, comme plusieurs de ses collègues en romantisme, et à l'inverse des vrais

poètes, à des traductions et à des études critiques. Né à Hanovre, en 1767, et destiné à la théologie, il fut envoyé à l'université de Gœttingue. L'influence du philologue Heyne le tourna vers la carrière des lettres. Il se mit en rapport avec Bürger, et il écrivit sous son inspiration des chansons, des romances, des sonnets. En même temps, il fournissait des articles à l'*Almanach des Muses* de Gœttingue. Bürger l'appela « son fils en poésie, son disciple « favori, si toutefois, » ajoutait-il, « de tels disciples ont besoin d'un « maître. » Il y a loin, cependant, de la froide élégance des premiers essais de Wilhelm Schlegel à la verve inégale, mais parfois très puissante, de l'auteur de *Lénore*. Schlegel est toujours égal à lui-même; mais il ne monte jamais bien haut. Rien ne heurte dans ses vers bien rimés et bien rythmés, mais on n'y sent pas la flamme qui échauffe et le mouvement qui entraîne.

Schlegel fut trop parfait à son début. Comme poète, il ne changea plus; il appliqua seulement son facile talent à des formes plus variées. Il est plus intéressant comme critique, et, sous ce rapport du moins, on peut suivre chez lui un vrai développement. Il étendit de bonne heure son champ d'observation. Il entreprit, en 1795, pour une revue dirigée par Bürger[1], une étude approfondie et détaillée de *la Divine Comédie* de Dante, où se révèle pour la première fois son talent de traducteur. Il y donne des indications sur sa méthode critique. « Peu importe, » dit-il, « de « louer et surtout de blâmer, d'échafauder un système de règles « morales et esthétiques, comme on dresse un bûcher, pour pro- « noncer ensuite un solennel auto-da-fé. On ne peut atteindre une « œuvre qu'à travers l'auteur, et l'on ne peut atteindre l'auteur « qu'à travers l'époque. Il faut pénétrer dans la contexture intime « d'un génie étranger, tâcher de reconnaître ce qu'il est et com- « ment il est devenu ce qu'il est. » Pour Dante, il faut se faire Guelfe ou Gibelin. Cette méthode n'était autre, au fond, que la méthode historique inaugurée par Herder, et Schlegel n'est pas le seul qui l'ait découverte après lui. Elle est infaillible, à condition que l'historien dispose de tous les moyens d'information et qu'il en use sans parti pris. Mais quel est l'historien qui a toujours rempli ces deux conditions, la dernière surtout? L'étude de Schlegel sur *la Divine Comédie* de Dante fut remarquée par Schiller, déjà disposé favorablement par un commentaire de son

1. *Akademie der schönen Redekünste*, 3e cahier.

poème des *Artistes*; Gottfried Kœrner les mit en rapport, et la suite de l'étude sur Dante, toujours accompagnée de traductions, parut dans *les Heures*. Schlegel passa de l'influence de Bürger sous celle de Schiller; il écrivit alors ses meilleures ballades, *Pygmalion*, *Prométhée*, surtout *Arion* (1798), et, pendant quelque temps, on put le considérer comme le porte-voix de l'école de Weimar. Après avoir été trois ans précepteur dans la famille d'un banquier d'Amsterdam, il était venu, en 1796, s'établir à Iéna. Il avait épousé Caroline Michaëlis, veuve du docteur Bœhmer, une femme d'esprit, qui devint sa collaboratrice[1]. Il vécut de sa plume, comme autrefois Lessing. Il fit de la critique une fonction, pour ne pas dire un métier. Ses articles se multiplièrent dans la *Gazette littéraire d'Iéna* et dans *les Heures*; la plupart se rapportaient à des écrits aujourd'hui oubliés; quelques-uns ont gardé leur valeur : telles sont, par exemple, les études détaillées sur *Hermann et Dorothée* de Gœthe et sur la traduction d'Homère de Voss. Les jugements de Schlegel empruntaient une partie de leur autorité à l'élégance et à l'urbanité de la forme. Son procédé habituel est celui d'une analyse diversement nuancée, qui porte en elle-même l'éloge ou le blâme, et où une œuvre se définit en quelque sorte par son propre contenu. Son point de vue, à cette époque, est encore celui de l'hellénisme. Son plus grand dédain est pour le naturalisme bourgeois d'un Kotzebue ou d'un Iffland[2]. Le futur romantique ne se montre que dans de rares occasions, lorsque, par exemple, il loue des niaiseries ingénieusement versifiées, comme le poème des *Eaux salutaires* de Neubeck, lorsqu'il vante comme des modèles d'*humour* les *Bambocciades* de Bernhardi, ou enfin lorsqu'il présente le conte merveilleux et fantastique comme le genre narratif par excellence[3].

Quand il s'occupait de littérature étrangère, le critique deve-

1. Elle épousa Schelling, en 1803, après avoir divorcé avec Wilhelm Schlegel, et mourut en 1809. — A consulter : G. Waitz, *Caroline*, 2 vol., Leipzig, 1871; *Caroline und ihre Freunde*, Leipzig, 1882.

2. La seule chose qui manque dans la querelle entre Kotzebue et les romantiques, c'est l'esprit; *l'Ane hyperboréen*, de Kotzebue, et *l'Arc de triomphe pour le président Kotzebue*, de Wilhelm Schlegel, sont deux satires également plates.

3. Neubeck était un médecin qui chanta en hexamètres les principales villes d'eaux d'Allemagne (*die Gesundbrunnen*, Breslau, 1795). — Bernhardi était professeur au gymnase Werder à Berlin, lorsqu'il se lia avec le groupe romantique. Il épousa, en 1799, Sophie Tieck, la sœur du poète, et il se sépara d'elle cinq ans après. Dans les *Bambocciades* (3 vol., Berlin, 1797-1800), tout n'est pas de lui; le second volume contient le *Monde renversé* de Tieck, auquel cependant il collabora.

nait naturellement traducteur, et la traduction en vers le tentait par-dessus tout. Ayant le sens poétique, mais manquant d'originalité, il était naturellement porté à versifier la pensée d'autrui. Shakespeare surtout était depuis trop longtemps le point de mire des écrivains allemands pour que Schlegel ne se sentît pas attiré vers lui. Au commencement d'un article inséré dans *les Heures* de 1796, à propos de l'analyse du caractère de Hamlet contenue dans le *Wilhelm Meister*, il insinue qu'après tout ce qui a été dit sur Shakespeare par Lessing, par Herder, par Gœthe, après les traductions en prose de Wieland et d'Eschenburg, après les nombreuses adaptations à la scène, le poète anglais n'était peut-être pas encore suffisamment mis à la portée du public allemand. Il indique ensuite de quelle manière il comprend la traduction d'un poète. Le traduire en prose, c'est l'étouffer; le traduire en vers, mais dans une autre forme que la sienne, c'est le trahir. Il faut le suivre pas à pas, surtout quand c'est un poète à mille faces, comme Shakespeare, rendre la prose par la prose, le vers ïambique par le vers ïambique, le vers rimé par le vers rimé, bref, prendre le moule de l'original, n'y rien ajouter, n'en rien retrancher, n'avoir pas surtout la prétention de le corriger. Schlegel parlait à des Allemands, et il est évident qu'un échange comme celui qu'il propose n'est possible qu'entre deux langues sœurs, comme l'allemand et l'anglais, ayant un vocabulaire, une grammaire, une prosodie semblables. Lui-même sentait, du reste, que son programme était un idéal, car il ajoute que le traducteur peut bien se permettre quelque dureté, qu'il vaut mieux dans certains cas employer un néologisme qu'une circonlocution, qu'il faut savoir parfois sacrifier un détail pour ne pas encombrer la phrase, enfin qu'il faut avant tout éviter la lourdeur et songer à se faire lire. Ces conseils étaient ceux d'un homme de goût et d'un homme du métier. Dès l'année 1789, Wilhelm Schlegel s'était exercé, de concert avec Bürger, sur des scènes du *Songe d'une nuit d'été*. En 1797, il entreprit *Roméo et Juliette*, « aidé par « une plume féminine », celle de Caroline Bœhmer; il publiait en même temps, dans *les Heures*, une analyse très judicieuse du drame. Huit volumes, contenant seize pièces, parurent ainsi jusqu'en 1801, et le succès alla toujours croissant [1]. Le *Shakespeare*

1. Ces seize pièces étaient : *Roméo et Juliette, le Songe d'une nuit d'été, Jules César, Ce que vous voudrez, la Tempête, Hamlet, le Marchand de Venise, Comme il vous plaira, le Roi Jean, Richard II*, les deux parties de *Henri IV, Henri V* et les

de Schlegel, qui ne semblait fait que pour la lecture et l'étude, prit bientôt possession du théâtre, où il s'est maintenu. Le poète anglais était désormais naturalisé dans la littérature allemande, comme il ne l'a été et comme il ne pouvait l'être dans aucune autre.

Il ne faut traduire, disait Schlegel, que les chefs-d'œuvre, et il faut que la traduction soit elle-même un chef-d'œuvre. La sienne, pensait-il, en était un, et, de tous les éloges qu'il s'est prodigués, c'est assurément le plus justifié. Il a donné une preuve de talent et de goût, non seulement dans la fidélité avec laquelle il a reproduit ce qui pouvait l'être, mais encore dans la manière dont il a suppléé parfois à ce qui était intraduisible. Il tenait désormais une clef avec laquelle il pouvait tenter d'ouvrir toutes les littératures, et il publia encore, en 1803, plusieurs pièces du théâtre espagnol et un choix de poésies et de fragments tirés de l'italien, de l'espagnol et du portugais. Il restait fidèle à son principe, de ne se mesurer qu'avec les grandes œuvres, dignes de l'effort d'un traducteur. Ce sont, après Shakespeare, les noms de Dante, de Pétrarque, de Calderon, de Cervantes, qui reviennent le plus souvent dans ses essais. Après que le huitième volume de Shakespeare eut paru, il aborda l'*Ion* d'Euripide. Cette fois, ce n'était plus une simple traduction qu'il voulait donner; ce devait être un de ces remaniements délicats, un de ces renouvellements, où une œuvre antique était rapprochée de la conscience moderne, un pendant de l'*Iphigénie* de Gœthe. Que fallait-il dans une entreprise de ce genre? Il fallait éliminer les éléments nationaux, locaux, temporaires du sujet, mettre en relief ce qu'il contenait de vérité générale, rétablir l'unité de l'œuvre sur un plan nouveau, en un mot, faire preuve d'invention originale, même dans une imitation. Wilhelm Schlegel montra, une fois de plus, que le don créateur lui manquait. La tragédie fut montée avec grand soin sur la scène de Weimar et jouée pour la première fois le 2 janvier 1802; elle eut ensuite quelques représentations sur d'autres théâtres; mais le public ne put jamais s'y intéresser, malgré les efforts qu'on fit pour la lui rendre intelligible. Ce fut la première de ces tentatives manquées comme l'école romantique en compta plusieurs et où elle finit par trahir son impuissance.

trois parties de *Henri VI*. *Richard III* s'y ajouta en 1810. — Dans *Roméo et Juliette*, des ïambes rimés sont encore traduits en alexandrins; mais, dans les pièces suivantes, le système adopté est rigoureusement maintenu.

Les liens de Wilhelm Schlegel avec Weimar se relâchèrent, par la faute de son frère Frédéric. Celui-ci avait publié, en 1796, dans une revue de Berlin, deux articles où il prenait successivement à partie l'*Almanach des Muses* de Schiller et *les Heures*. Il en résulta une brouille où les deux frères furent impliqués. Ils fondèrent ensemble, deux ans après, l'*Athénée*, qui devint l'organe de l'école. Mais, de tous les collaborateurs, Wilhelm Schlegel fut le plus modéré et le moins exclusif. Ses antipathies restèrent les mêmes; il continua de poursuivre la littérature platement bourgeoise et rationaliste. Il garda de même sa prédilection pour les questions de style et de métrique. Le premier numéro lui appartient en grande partie. Dans un *Dialogue sur les Dialogues grammaticaux de Klopstock*, il rectifie, avec sa science supérieure et sans se départir du respect dû à l'auteur de la *Messiade*, certaines erreurs sur la prétendue excellence de la langue allemande, comparée aux autres langues, anciennes ou modernes. Peu à peu, cependant, son classicisme pâlissait, sous l'influence de son entourage. Le troisième numéro de l'*Athénée* contenait un dialogue sur les peintures du musée de Dresde, rédigé en commun par Wilhelm Schlegel et sa femme, où ils montraient les ressources que les symboles du catholicisme offraient à l'art et à la poésie. Une série de sonnets sur l'enfance du Christ date de la même époque. C'était, pour Wilhelm Schlegel, un dilettantisme de versificateur. Il lui plaisait, comme il le dit lui-même, « de s'occuper une fois de religion », comme pour rivaliser avec Tieck. Il s'efforçait encore de rester l'homme du goût et de la mesure qu'il avait été jusque-là; mais, à côté de lui, son frère, aidé de Tieck, de Novalis, de Schleiermacher, poussait la littérature dans les voies du symbolisme, du mysticisme, de l'idéalisme sans frein, et lui-même finit par être entraîné dans le mouvement.

Wilhelm Schlegel se rendit à Berlin au mois de février 1801. L'école romantique tendait, depuis quelques années, à se grouper dans cette ville. Ses principaux représentants étaient alors les deux frères Schlegel, les théoriciens de l'école, l'un plus raisonné et plus circonspect, l'autre plus passionné et plus aventureux; Tieck, qu'on donnait comme le poète de l'âge nouveau; ensuite le philosophe Fichte et le théologien Schleiermacher. Après eux, il faut nommer deux écrivains morts jeunes, qui n'eurent qu'une célébrité posthume, mais qui, par leur naïf enthousiasme, furent

comme un ferment d'activité au milieu de leurs collègues : Novalis et Wackenroder. On se réunissait dans les salons où des juives distinguées, nouvelles émancipées de la société berlinoise, donnaient le ton. Dans ces salons, Rahel Levin brillait par son esprit, Henriette Herz par sa beauté. On y remarquait aussi la fille du philosophe Mendelssohn, Dorothée, qui plus tard, après s'être séparée de son premier mari le banquier Veit, épousa Frédéric Schlegel. Mais les salons n'étaient pas tout Berlin. La ville avait été longtemps le siège du rationalisme, et Frédéric II y avait laissé son empreinte. Nicolaï, qui se crut toute sa vie chargé de défendre l'héritage de Lessing parce qu'il avait été un instant son collaborateur, avait à sa disposition une librairie, une revue et une quantité de jeunes écrivains dont il protégeait les débuts. Engel, le philosophe pratique, et Ramler, le poète correcteur, n'avaient pas perdu toute leur autorité. Entre la vieille école rationaliste et le jeune romantisme, ce fut une lutte de tous les jours, une lutte de persiflage, de parodies et d'épigrammes. Autres étaient les rapports avec l'école de Weimar. On ne voulait pas avoir l'air de dépendre d'elle, mais on aurait craint de la combattre ouvertement. Gœthe, surtout, était trop grand pour qu'on osât s'attaquer à lui. D'ailleurs l'œuvre de Gœthe était si diverse, qu'il était facile d'en détacher certaines parties, qu'on pouvait croire teintées de romantisme. On exalta tout spécialement le *Wilhelm Meister*, qu'on réduisait en symboles et en abstractions. Quant à Schiller, on lui faisait des chicanes de style.

Wilhelm Schlegel jouait, dans les polémiques contre les écoles rivales, le rôle d'un modérateur. Mais, dans le sein du groupe romantique, il se posait volontiers en législateur, et il faut avouer que si quelqu'un était capable de formuler un programme, c'était lui. L'*Athénée* périt, faute d'abonnés, en 1800. Wilhelm Schlegel eut alors l'idée de faire de la propagande par la parole. Il fit, pendant trois hivers consécutifs, de 1801 à 1804, des conférences littéraires à Berlin. Le premier cours fut une sorte d'introduction générale sur l'art et ses différentes formes, sur la poésie « inhérente à l'humanité entière », sur la langue, « poésie primitive des peuples », sur la mythologie, « création « inconsciente de l'imagination ». Le second cours était consacré à l'histoire de la poésie classique et de ses imitateurs, le troisième à la poésie originale des nations modernes ou à la poésie romantique. On voit, par ce programme, que les mots de *classique*

et de *romantique* ne désignaient pas, pour Wilhelm Schlegel, deux genres de poésie différents, encore moins des degrés différents de perfection, mais deux époques successives dans l'histoire de l'art. « L'une est close, l'autre dure encore, et peut-être, » dit-il, « ce que nous appelons actuellement romantique, ce que nous « opposons au classique, n'est-il que la préparation d'un art futur, « véritable expression de l'esprit moderne. » Il semble, d'après cela, que Schlegel veuillé se mettre au point de vue strictement historique, le seul qui lui eût permis de rendre une égale justice à tous les genres de beauté littéraire. Il n'en est rien, et l'historien montre tout aussitôt, par la manière dont il définit la poésie romantique, qu'il se pose en champion d'une école nouvelle. La poésie romantique résulte, pour lui, de la fusion de deux éléments, l'un germanique et l'autre néo-latin ou chrétien. Les nations qui ont contribué à son développement sont l'ancienne Germanie, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, enfin la France, « grâce à sa vieille littérature, que les Français eux-« mêmes ont trop négligée ». On voit d'abord ce qu'un tel plan d'histoire littéraire a d'arbitraire et d'exclusif, sans qu'il soit nécessaire de s'arrêter aux détails. On s'attend bien à ce que la Réforme soit malmenée par Schlegel; la Bible de Luther n'est même pas citée dans l'histoire de la langue. Mais il déplore aussi l'invention de l'imprimerie et la découverte de l'Amérique, et il accuse la physique et l'astronomie modernes d'avoir détrôné la magie et l'astrologie, « qui étaient plus favorables à la poésie ». Ce qui est clair, c'est que la Renaissance marque pour lui une limite extrême après laquelle il n'y a plus ni originalité ni vraie poésie.

Ayant été appelé, en 1808, à faire des conférences semblables à Vienne, Wilhelm Schlegel reprit une partie de son manuscrit de Berlin, celle qui a rapport à la poésie dramatique, et il la publia ensuite, après l'avoir refondue une dernière fois [1]. L'esprit du cours resta le même; mais toujours les déductions du conférencier, à quelque résultat qu'elles aboutissent, sont

1. *Ueber dramatische Kunst und Litteratur, Vorlesungen von* August Wilhelm Schlegel, 3 vol., Heidelberg, 1808-1811. — L'ouvrage fut presque aussitôt traduit en français (Paris, 1814), en anglais (Londres, 1815) et en italien (Milan, 1817). — Les conférences de Schlegel étaient des *Vorlesungen* dans le sens étroit du mot allemand; elles étaient lues. Les cours de Berlin, analysés dans l'ouvrage de Haym (*Die romantische Schule*, p. 764), ont été publiés par Minor : *A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, 3 vol., Heilbronn, 1884.

présentées avec art; il est ingénieux, même dans le paradoxe et dans le parti pris. Les pages qu'il a consacrées à l'organisation du théâtre antique, aux grands tragiques athéniens, surtout à Euripide, « le plus romantique des poètes grecs », enfin à la comédie aristophanesque, sont encore utiles à lire, après tous les travaux de la philologie moderne. Son plus grand dédain est pour la poésie d'imitation classique, et l'on ne s'attend pas de sa part à un jugement équitable sur les écrivains français du XVIIe siècle. Lessing avait déjà démontré aux Français qu'ils avaient tort d'admirer Corneille et La Fontaine; Schlegel continue la démonstration par Racine et Molière, et deux fois la leçon a été perdue [1]. Il y a toujours quelque présomption à vouloir régenter une nation étrangère en matière de goût. Il est de bonne critique, dans certains cas, de savoir dire : « Je ne comprends pas. »

Wilhelm Schlegel avait quitté Berlin, en 1803, en compagnie de Mme de Staël, qui venait de Weimar, et avec laquelle il visita, dans les années suivantes, l'Italie, le Danemark et la Suède. Le roi de Suède le nomma, en 1809, conseiller de légation, et l'anoblit. Il suivit le prince royal Bernadotte à la campagne de Saxe, en 1813, et écrivit plusieurs brochures, en français et en allemand, pour défendre la politique suédoise. Après la paix, il alla retrouver Mme de Staël à Coppet. Appelé, en 1818, à une chaire de littérature à Bonn, il s'occupa d'études indiennes. Son frère Frédéric avait donné l'impulsion à ces études : Wilhelm y porta l'esprit de méthode. Il fit des recherches dans les bibliothèques de Paris et de Londres, créa une imprimerie spéciale pour publier les textes, et se fit encore une fois traducteur pour les mettre à la portée de tous. Ce fut la dernière partie, et non la moins utile, de sa carrière. Mais, depuis ses conférences de Berlin, la littérature avait marché : il s'en aperçut lors de la publication de la correspondance entre Gœthe et Schiller. Les passages ou Schiller donnait un libre cours à sa mauvaise humeur contre les romantiques le blessèrent; il se vengea sur les mânes du poète, dans une suite d'épigrammes qui furent mal accueillies du public. L'âge du romantisme était passé, et l'Allemagne revenait à ses anciens dieux. Wilhelm Schlegel mourut en

1. Gœthe a expliqué spirituellement pourquoi Schlegel a critiqué Molière : « Il sentait que s'il avait vécu au temps de Molière, celui-ci se serait moqué de lui. » (*Conversations* d'Eckermann, 28 mars 1827.)

1845, laissant la réputation d'un poète médiocre, d'un critique partial et d'un traducteur de génie. Ses propres œuvres n'auraient pas suffi pour le faire vivre, mais il est entré dans l'immortalité de Shakespeare [1].

2. — FRÉDÉRIC SCHLEGEL.

Frédéric Schlegel était une nature plus riche, mais moins pondérée que son frère. C'était un littérateur doublé d'un philosophe, on pourrait dire d'un aspirant philosophe, car il n'a jamais bien réussi à mûrir ses idées. Il raisonnait la poésie, plus qu'il ne la sentait. Il ne considérait pas une œuvre d'art en elle-même, mais il la subordonnait d'abord à un principe, et ses principes n'étaient parfois que sa disposition du moment. Il n'est pas superficiel, mais il est souvent paradoxal, et il arrive au paradoxe à force de vouloir creuser une idée. L'idée grossit, pour ainsi dire, devant ses yeux, à mesure qu'il la fixe et qu'il la pénètre, et l'expression s'exagère d'autant. « Il enfonce comme une taupe, » disait de lui son frère, « et l'on ne sait jamais si l'on ne va pas le « voir reparaître aux antipodes. » Il s'entraînait lui-même, et il entraînait les autres après lui. Il eut une vraie influence dans le groupe romantique, moins par la portée de son esprit que par la forme tranchante de ses jugements. Les théories que Wilhelm Schlegel développait dans ses conférences de Berlin et de Vienne étaient en partie celles de son frère, dépouillées de ce qu'elles avaient de trop paradoxal. Les deux Schlegel se ressemblent en un seul point : ils manquent d'invention, et Frédéric lui-même, tout en se disant esthéticien et philosophe, n'a jamais su présenter une théorie complète de l'art et de la poésie. Quant à ses œuvres poétiques, s'il n'avait été chef d'école, elles ne lui vaudraient qu'une mention sommaire dans l'histoire de la littérature.

Son romantisme eut pour prélude un hellénisme outré; ce fut la première de ses inconséquences. Né en 1772, il était de cinq ans plus jeune que son frère; on le croyait moins bien doué, et

1. **Éditions.** — Œuvres complètes, 12 vol., Leipzig, 1846-1847. — Œuvres françaises, 3 vol., Leipzig, 1846. — Œuvres latines, Leipzig, 1818. — Un choix très restreint des œuvres des deux frères a été donné par Oscar Walzel, avec une introduction, dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner. — **A consulter** : *Gœthe und die Romantik*, dans les *Schriften der Gœthe-Gesellschaft*, au 13e vol. (Weimar, 1899).

il fut d'abord destiné au commerce. C'est à Leipzig, où il devait faire son apprentissage, que se décida brusquement sa vocation littéraire. Une lecture de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* de Winckelmann fit sur lui une telle impression, qu'il se mit aussitôt à étudier les Grecs. De la sculpture et de l'architecture, il passa à la littérature et à la philosophie. Platon et Sophocle lui ouvrirent, dit-il, un monde nouveau. Il se rendit à Dresde, pour visiter la galerie des antiques, et il s'y fixa pour quelques années. C'est là qu'il écrivit son premier article important, *Des Écoles de la poésie grecque*[1], qui n'était que le programme d'un grand ouvrage qu'il rêvait, et qu'il ne termina jamais. Il voulait, en effet, être le Winckelmann de la littérature, faire pour le poète, pour l'historien, pour le philosophe ce que Winckelmann avait fait pour le sculpteur et le peintre, leur montrer la voie du grand art, leur offrir un idéal. Mais tout lui manquait pour un tel rôle, l'esprit de suite, la recherche patiente, sans parler du sens historique et du goût de l'impartialité. Il se passionnait pour une étude, aussi longtemps qu'elle le piquait par un air de nouveauté, mais il s'en détachait aussi vite. Il se montrait dès lors, par une certaine rapidité de conception, un bon collaborateur de revue. Il commençait aussi à se faire une langue à lui, inégale et heurtée, colorée et frappante par moments, un peu maniérée toujours, et visant à l'effet. Certains détails ressortaient dans une vive lumière, même quand l'ensemble restait vague et incohérent. Schiller, après avoir lu un autre de ses articles, *Sur les limites du beau*[2], écrivait à Kœrner : « Quelle confusion « d'idées et quelle dureté de style! Il a des connaissances, de la « réflexion. Mais il n'arrive pas à voir clair dans sa pensée, ni par « conséquent à l'exprimer facilement. Je crains que le talent de « l'écrivain ne lui manque tout à fait[3]. » La plus complète des productions de jeunesse de Frédéric Schlegel est un essai *Sur l'Étude de la poésie grecque*, composé en 1795, imprimé seulement deux ans après[4]. Il y établit un parallèle entre la poésie grecque et la poésie moderne. Une histoire de la poésie grecque est,

1. *Von den Schulen der griechischen Poesie : Berlinische Monatsschrift*, 1794. — Frédéric Schlegel modifia plus tard ses essais de jeunesse avant de les insérer dans ses œuvres, pour les mettre en harmonie avec ses opinions nouvelles.

2. *Ueber die Grenzen des Schönen*, dans le *Nouveau Mercure allemand* de 1795.

3. Correspondance de Schiller avec Kœrner; 4 juillet 1795.

4. Avec deux autres articles, sous ce titre : *Die Griechen und Römer, Erster Band*; le second volume ne parut jamais.

dit-il, « comme une histoire naturelle de la poésie en général » : il semble qu'on assiste au développement d'un être vivant, ayant conscience de ses progrès, et sachant qu'il réalise un type et un modèle pour les temps à venir. Quant à la poésie moderne, elle a toujours obéi à des théories, plutôt qu'à une impulsion naturelle. L'art grec, dans toutes ses manifestations, cherche le beau; l'art moderne, ce qui est « caractéristique, individuel, intéres-« sant, piquant ». Schlegel multiplie les adjectifs; il pouvait s'en tenir à la simple formule dont Schiller s'était servi dans son traité *De la Poésie naïve et de la Poésie de sentiment*, où la même antithèse est présentée avec plus de netteté et appuyée sur des exemples. Schlegel prédit l'avènement d'un art nouveau, qui s'élèvera en Allemagne, et dont Gœthe et Schiller marquent seulement l'aurore. Le moyen de hâter cette seconde Renaissance, c'est l'étude et l'imitation de la Grèce, mais une imitation qui ne s'arrête pas à la superficie. Jusqu'ici, ajoute Schlegel, on a imité tel ou tel ouvrage des anciens, mais c'est l'esprit grec, c'est le pur hellénisme qu'il s'agit de reproduire. Herder avait déjà donné ce conseil à ses contemporains, mais en le modérant sagement, en leur recommandant d'étudier les anciens avec l'œil de l'historien, du philosophe, de l'artiste, et de ne pas se borner à les imiter. Le grand travail où devaient se concentrer toutes les études de Frédéric Schlegel sur l'antiquité resta à l'état de projet. L'*Histoire de la poésie des Grecs et des Romains*, dont il commença la publication en 1798, n'alla pas au delà de la première partie du premier volume [1]; elle s'occupe principalement d'Homère, et s'inspire des *Prolégomènes* de Wolf, qui venaient de paraître. En somme, le jeune Frédéric Schlegel, tel qu'il nous apparaît jusqu'ici, n'est encore qu'un disciple parfois infidèle de Schiller, de Herder, de Winckelmann, et infidèle surtout en ce qu'il outrait la pensée des maîtres. Outrer était, pour lui, une façon de s'approprier. Il y a des esprits qui se font une originalité en poussant au paradoxe les idées des autres : Frédéric Schlegel était de ce nombre.

Il avait vingt-quatre ans, et il était en possession d'une certaine notoriété, lorsqu'il vint à Iéna, où il avait été précédé par son frère aîné. « Le frère de Schlegel est ici, » écrit Schiller à

1. *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, Ersten Bandes erste Abtheilung*, Berlin, 1798.

Gœthe le 8 août 1796; « il fait très bonne impression et promet « beaucoup. » Il apportait un article qu'il destinait aux *Heures*, un parallèle entre Alexandre et César, que devait suivre un portrait biographique de Tiberius Gracchus. On vient de voir quelle était l'opinion de Schiller sur le jeune critique et sur son style *dur*; il lui reconnaissait un talent qui avait besoin d'être exercé et mûri, qui n'était encore qu'une promesse. L'insertion ne fut pas refusée, mais différée. Frédéric Schlegel se fâcha; il écrivit, dans la revue *Deutschland* qui se publiait à Berlin, une annonce de l'*Almanach des Muses* et une autre du dernier numéro des *Heures*, sur un ton visiblement malveillant et d'ailleurs très présomptueux. Il reprenait encore une fois l'antithèse entre le poète naïf et le poète sentimental, et, tout en louant le vol sublime de la poésie de Schiller, il lui trouvait tous les défauts de la sentimentalité, le manque de naturel et de mesure, de beauté et d'harmonie. Quant aux *Heures*, « éternellement changeantes », elles déclinaient, car elles n'apportaient plus que des traductions. Le premier article avait pour épigraphe le mot d'Horace : *fungar vice cotis*. Servir de « pierre à aiguiser », d'aiguillon aux maîtres, leur affiner l'esprit, leur redresser le goût, en d'autres termes, faire la mouche du coche, telle était la mission qu'il semblait se donner. Un peu plus tard, à propos d'un roman de Caroline de Wolzogen, que les Schlegel attribuèrent d'abord à Gœthe et dont Frédéric fit aussitôt la critique, Schiller écrivait : « Ce monsieur Frédéric « Schlegel devient insupportable. Il a dit ces jours-ci à Alexandre « de Humboldt qu'il avait parlé du roman d'*Agnès* dans la revue « *Deutschland* et qu'il l'avait traité fort durement, mais que, « ayant appris qu'il n'était pas de vous, il regrettait de l'avoir « tant malmené. Il croit, le grand nigaud (*der Laffe*), avoir mis- « sion d'empêcher que votre goût ne se gâte[1]. » On prévoit le dénouement, une rupture, d'abord avec Frédéric, ensuite avec les deux frères. Gœthe, pendant tout l'incident, avait gardé le silence; Schiller s'était vengé par quelques épigrammes comme celles-ci, insérées dans les *Xénies* :

Que ces messieurs ont la digestion rapide! — Ce qu'ils ont appris hier, ils veulent déjà l'enseigner aujourd'hui[2].

1. Correspondance de Schiller avec Gœthe, 16 mai 1797.

2. « Was sie gestern gelernt, das wollen sie heute schon lehren;
« Ach! was haben die Herrn doch für ein kurzes Gedärm! »

Pendant des années le maître façonne son œuvre et ne peut jamais se satisfaire; — mais à nos jeunes génies tout arrive en dormant[1].

La querelle aurait été sans importance, et se réduirait à un des mille épisodes quotidiens de la vie littéraire, si elle n'avait eu pour résultat de relâcher un lien et de rompre une tradition. Les jeunes génies, pour employer l'expression de Schiller, avaient tout intérêt à s'appuyer pendant quelques années encore sur leurs aînés. Frédéric Schlegel quitta Iéna, au mois de juillet 1797. Il se rendit à Berlin, et il contribua plus qu'aucun autre, par son activité incessante, à grouper dans cette ville les éléments encore épars du romantisme. Ce qui dominait alors à Berlin, comme on l'a vu, c'était le rationalisme, moins considérable par ses représentants vivants que par le grand nom de Lessing qu'ils invoquaient. Leur enlever cet appui, les réduire à eux-mêmes, telle fut la pensée que conçut Frédéric Schlegel, et il faut avouer que jamais, dans tout le cours de ses polémiques, il ne se montra tacticien plus habile. Son article sur Lessing[2], malgré les exagérations de la fin, auxquelles il faut toujours s'attendre avec lui, est un des plus éloquents qu'il ait écrits. Il ne cache pas son but, qui est « de sauver le grand homme d'un opprobre, de l'arracher « aux infimes qui ont fait de lui le symbole de la platitude ». Passant ensuite sur l'œuvre multiple de Lessing comme poète, comme critique, comme théologien et philosophe, il pénètre tout de suite jusqu'à l'homme. Ce qu'il veut chercher dans Lessing, c'est Lessing lui-même. A-t-il eu le don poétique? a-t-il eu seulement le sentiment du beau? peu importe. Ce qu'il faut admirer, c'est « le grand style de sa vie ». On peut faire bon marché de la plupart de ses œuvres, d'*Emilia Galotti*, qu'on appellera, si l'on veut, « une solution algébrique, un problème « dont un homme d'esprit vient à bout à la sueur de son front », même de *Nathan le Sage*, « qui n'est qu'un post-scriptum de la « discussion avec Gœze ». Quelle que soit la valeur de l'écrivain, l'homme lui est supérieur, l'homme avec son mépris de toute autorité et de toute tradition, son esprit d'indépendance jalouse, sa tendance à fronder toute opinion reçue, son « cynisme lit-

1. « Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun;
« Dem genialen Geschlecht wird es im Traume bescheert. »

2. Dans la revue : *Lyceum der schönen Künste*, 1797; réimprimé dans les *Charakteristiken und Kritiken* de Wilhelm et Frédéric Schlegel, 2 vol., Kœnigsberg, 1801; au 1er vol.

« téraire ». Et voilà le mot vers lequel tend tout l'article, le mot que Frédéric Schlegel répétera souvent, et qui embrasse pour lui tout un ensemble d'idées révolutionnaires. Vers la même époque, il se prit de passion pour Champfort, dont son frère venait de signaler les œuvres posthumes, et il le rangea aussi dans la classe des cyniques : ce fut désormais le plus grand éloge qu'il pût décerner à un écrivain.

La première application, et la plus complète, de la théorie du cynisme fut le roman de *Lucinde*. L'auteur l'appelle tantôt un « poème cynico-saphique », tantôt une « rhétorique de l'amour », destinée à révéler au monde cette vérité, que « la nature seule est « vénérable » et que « la santé seule est aimable ». Il le donna, comme première partie, en 1799. On ne sait s'il avait réellement l'intention de le continuer. Tel qu'il est, le roman peut être considéré comme terminé : un ouvrage sans plan peut s'arrêter où l'on veut. « Rien ne me semble plus conforme à l'esprit de ce « livre, » dit l'auteur dans une des premières pages, « que de sup- « primer dès l'abord ce qu'on appelle l'ordre et de me réserver « le privilège d'une charmante confusion. » On voit ensuite se suivre au hasard une lettre, une allégorie, une idylle, un dithyrambe, un dialogue, une métamorphose, même un récit, et tout cela se présente comme « un pur produit de l'esprit et de la fan- « taisie » et comme un audacieux défi jeté à la logique vulgaire et à la morale sociale. On comprend à peine aujourd'hui le bruit qui s'est fait autour de ce livre : c'était, au dire de Frédéric Schlegel et de ses amis, le *Wilhelm Meister* du romantisme. Et, en effet, comme le roman était le genre par excellence, embrassant tous les autres genres, il fallait bien que l'école eût son roman, et que ce roman fût réellement « universel ». Il est difficile, pour un lecteur non prévenu, de voir dans la *Lucinde* autre chose qu'une divagation érotique en style maniéré. Mais, pour les contemporains, du moins pour les initiés, c'était tout le contraire : c'était d'abord une pièce justificative à l'appui d'une théorie, et c'était encore, hélas! une confession de l'auteur, car le héros principal c'était lui, et Lucinde c'était Dorothée Veit, qui venait de quitter son mari, pour épouser, plus tard, Frédéric Schlegel[1].

1. Dorothée se résigna sans trop de peine au rôle qu'on lui faisait jouer dans le roman. Voici ce qu'elle dit dans une lettre à sa belle-sœur Caroline, la femme de Wilhelm Schlegel, qui avait risqué quelques observations et proposé quelques corrections sur le manuscrit : « J'espère que la *petite Lucinde* vous fera encore

Alarcos est le pendant dramatique de *Lucinde*; c'est le drame « universel », devant concilier l'antique et le moderne, le Nord et le Sud. Il contient des vers rimés et des vers rythmés, des ïambes, des trochées et des anapestes, même des assonances. Le sujet est emprunté à une légende espagnole. Un comte, Alarcos, doit épouser la fille d'un roi; mais il est déjà marié. Il faut donc qu'il tue sa femme : le roi l'ordonne. Alarcos résiste, commence à céder, hésite encore, et se décide enfin à commettre le meurtre. Il apprend alors que le roi et sa fille sont morts, et il ne lui reste qu'à se tuer lui-même. La pièce fut acceptée au théâtre de Weimar, non sans hésitation, et représentée au mois de mai 1802. Gœthe, avec sa tolérance habituelle, écrivait, dans une occasion semblable, à Schiller : « Celui qui ne sait pas, comme le semeur imprudent de « l'Évangile, répandre la semence à profusion, sans se demander « si elle lèvera, ni où elle lèvera, celui-là ne doit pas s'occuper du « public. » On connaît le résultat de l'expérience par le mot célèbre de Gœthe, qui fut obligé, un moment, de se lever de sa place et de dire à haute voix, en se tournant vers le parterre : « Messieurs, on ne rit pas ici! » En effet, la pièce, comme le remarque déjà Kœrner, se jouerait mieux en parodie [1].

Après ces deux tentatives dans le drame et dans le roman, Frédéric Schlegel revint à la critique littéraire. Il passait d'un genre à l'autre, semblable en ceci à Gœthe, mais différent de lui en ce qu'il ne mettait réellement son empreinte nulle part. Il venait d'éprouver un échec d'une autre nature, en essayant de s'introduire à l'université d'Iéna, pour y continuer l'enseignement philosophique de Schelling. Il avait rencontré une vive

« plaisir, quand vous en aurez lu davantage. Ne m'accusez pas, ma chère Caro« line, pour quelques passages; ma justification se trouve dans le livre même, dans « la *Fantaisie dithyrambique*. » — Ici encore, il faut citer Schiller. « Voilà quel« ques heures, » écrit-il à Gœthe le 19 juillet 1799, « que j'ai lu la *Lucinde* de « Schlegel, et j'en suis encore tout étourdi. Il faut que vous lisiez cela, par curio« sité. Cela caractérise son homme, comme toute peinture, et mieux que tout ce « qu'il a produit jusqu'ici; seulement cette fois-ci la peinture tourne à la carica« ture. C'est toujours la même absence de forme, la même manie d'écrire par « fragments, un mélange de choses nébuleuses et qui se prétendent caractéristi« ques, comme vous ne l'auriez jamais cru possible. Sentant qu'il ne réussit pas « dans la poésie, il s'est fait un idéal de lui-même, composé d'amour et d'esprit. Il « s'imagine réunir en lui une *infinie faculté d'aimer* avec *énormément d'esprit*, et, « après avoir ainsi constitué son être moral, il se permet tout et déclare fran« chement que l'Impudence est sa déesse. » La fin de la lettre fait allusion à l'allégorie où l'Impudence triomphe de la Décence, de la Délicatesse et de la Modestie.

1. Lettre à Schiller, du 9 juin 1802.

opposition chez les professeurs et peu de sympathie chez les étudiants. Il se rendit alors à Paris (1802), pour consulter les manuscrits de la Bibliothèque nationale, spécialement ceux qui avaient rapport à la vieille littérature allemande. Il y fonda une revue, *Europe*, dernier écho de l'*Athénée*, où il eut Dorothée pour collaboratrice et son frère pour correspondant. Le premier numéro contient le récit de son voyage, qui montre quelles sortes d'idées et de rêves hantaient son esprit. La vue des manoirs échelonnés le long du Rhin lui fait regretter le temps où tous les États allemands étaient groupés sous le sceptre de la maison de Souabe, où une aristocratie chevaleresque formait comme une citadelle vivante pour la défense du Saint-Empire. Il donne aussi un souvenir à Charles-Quint et à ses plans de monarchie universelle. Ailleurs, sa pensée se reporte jusqu'aux temps de l'invasion : « Je n'ai jamais été, » écrit-il de Paris, « plus « obstinément et plus stupidement allemand, mais je le suis à « ma manière ; je vis avec les Allemands d'autrefois, Goths, « Vandales, Chérusques et autres. » Dans la même revue, il s'occupe de critique d'art. Il blâme la correction classique de l'école de David. Il trouve l'apogée de la peinture italienne chez les *préraphaélites* : une doctrine qui a fait fortune après lui. La décadence a commencé avec Raphaël, Michel-Ange, le Titien, le Corrège. La seule chose que le nouveau critique estime dans la peinture, c'est « la poésie, le symbole » ; il avoue, du reste, n'avoir jamais vu une œuvre originale de Michel-Ange.

Le plus pur profit de son séjour à Paris, ce furent ses études sanscrites, où il fut soutenu par les travaux de Sir William Jones et par l'enseignement direct d'Alexandre Hamilton. Le volume court et substantiel qu'il publia en 1808, *Sur la Langue et la Sagesse des Hindous*, est peut-être son meilleur ouvrage, et celui que la fantaisie romantique a le moins gâté[1]. Frédéric Schlegel ne peut se défendre sans doute de retrouver les origines du romantisme jusque dans le berceau de l'humanité, de rattacher le développement religieux et philosophique de l'antiquité à une révélation primitive, qui se serait obscurcie dans la suite, dont la culture grecque elle-même ne serait qu'une reproduction affaiblie, et que le christianisme seul, quand il aura achevé la conquête du

1. *Ueber die Sprache und Weisheit der Indier*, Heidelberg, 1808. Traduit en français dès l'année suivante, par Mauget.

monde, fera reparaître dans tout son éclat. Mais, à part le côté doctrinaire de l'ouvrage, on se trouve en présence d'un historien qui apporte des faits nouveaux et qui s'efforce d'en saisir le lien immédiat et les conséquences lointaines. Il a, sur la parenté des langues et des races, des aperçus dont la science a profité, tout en les rectifiant. Quant à sa langue à lui, encore vague par endroits, et effleurée d'un souffle mystique, elle a du moins perdu ses brusques éclats et ses grâces maniérées d'autrefois. Enfin, dans les traductions qui terminent le volume, il s'est heureusement inspiré des modèles qu'avait déjà fournis son frère.

A Paris, Frédéric Schlegel avait été mis en rapport avec le prince de Metternich, et avait été attiré par lui dans la sphère de la politique autrichienne. L'Autriche, débris du Saint-Empire qu'avait laissé le traité de Presbourg, se préparait pour une nouvelle campagne, qui devait aboutir à la défaite de Wagram. Elle était alors, par sa puissance militaire, par les ressources de sa diplomatie, par les antiques traditions qu'elle représentait, le boulevard, en apparence le plus sûr, de l'indépendance nationale; le rôle prépondérant de la Prusse ne se dessina qu'en 1813. Un mouvement patriotique se produisit donc en faveur de l'Autriche, et Frédéric Schlegel s'y rallia d'autant plus aisément que, pour lui, l'ennemi à combattre n'était pas seulement Napoléon, mais la Révolution, la démocratie, la libre pensée. Il fut attaché, comme secrétaire aulique, au quartier général de l'archiduc Charles. Sa conversion au catholicisme, qui eut lieu à Cologne en 1808, fut la condition de son entrée dans la nouvelle carrière qui s'ouvrait devant lui[1]. Il rédigea le *Journal autrichien*, qu'on appe-

1. Dorothée Veit, qui s'était faite protestante pour épouser Frédéric Schlegel, se fit catholique avec lui; elle l'encouragea même dans sa démarche. Le frère de Frédéric Schlegel le désapprouva, et fit même, en 1828, une déclaration publique, où il disait : « Je m'estime heureux d'avoir été élevé dans une communauté évan- « gélique et d'avoir reçu de mon père, un digne ecclésiastique, pieux et instruit, « mon premier enseignement dans la doctrine chrétienne. Je suis très éloigné de « vouloir rompre le lien qui m'attache à mon père, à mon frère aîné, à mes « ancêtres, qui, pendant plus de deux siècles, ont été non seulement des adhé- « rents, mais des prédicateurs de la foi évangélique... Je considère le droit que « les réformateurs nous ont reconquis par d'héroïques efforts, le droit du libre « examen, comme le palladium de l'humanité; j'estime que la Réforme a été un « événement nécessaire, d'une importance universelle, dont les bienfaisants effets « n'ont pas été payés trop cher par de longs troubles et se font sentir encore, « après trois siècles, dans tous les progrès de la science et de la morale publique... « Et si maintenant quelqu'un veut m'objecter que certains passages de mes « anciens écrits ne semblent pas d'accord avec cette déclaration, je ne répondrai « pas ce qu'un Romain répondit autrefois : « Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit. » Il

lait aussi le *Journal de l'Armée*. Pendant la trêve qui suivit le traité de Vienne, il fit des conférences sur l'histoire moderne (1810) et sur l'histoire de la littérature ancienne et moderne (1812), qu'il publia un peu plus tard[1]. Il avait gagné à tel point la confiance de Metternich, qu'il fut envoyé, en 1815, comme conseiller de légation, à l'Assemblée fédérale de Francfort. Un voyage à Rome, en 1818, le fit décorer de l'ordre du Christ, qui l'anoblissait. Une dizaine d'années après, il prit encore une fois la parole, pour exposer sa *Philosophie de la vie* (1827) et sa *Philosophie de l'histoire* (1828)[2]. Une dernière série de conférences, qu'il fit à Dresde, sur *la Philosophie* en général et spécialement sur *la Philosophie du langage*, fut interrompue par sa mort subite, le 12 janvier 1829.

Parmi les derniers ouvrages de Frédéric Schlegel, les seuls qui méritent d'être signalés sont l'*Histoire moderne* et l'*Histoire de la littérature ancienne et moderne*. La première contient tout le programme du parti réactionnaire après 1815. L'idéal de Frédéric Schlegel est l'État théocratique, le système de gouvernement qu'à la même époque De Bonald et Joseph de Maistre proposaient à la France. L'*Histoire de la littérature ancienne et moderne* impose, au premier abord, par l'étendue du plan, par la multiplicité des faits réunis en deux minces volumes. Le livre commence à Homère et finit à Gœthe. Des jugements arbitraires, contradictoires, parfois singuliers, s'y mêlent à des vues vraiment originales. Wolfram d'Eschenbach est comparé à Dante et à l'Arioste. Frédéric Schlegel admet sans contrôle les théories de Wolf sur l'*Iliade* et l'*Odyssée*, l'hypothèse de Niebuhr sur les chants épiques qui auraient servi à Tite-Live pour les premiers livres de son histoire, tandis qu'il cite le fabuleux Henri d'Ofterdingen comme l'auteur probable des *Nibelungen*. On n'attend pas de lui une opinion raisonnée sur Luther, sur Kant; il ne sait même pas être juste envers Descartes; il juge l'hellénisme tout autrement qu'il ne faisait autrefois. Dans toute la partie philosophique et religieuse de l'ou-

« serait vraiment fâcheux que des expériences multiples dans un monde agité et « violent, une activité incessante de l'esprit, des méditations sérieuses, des obser- « vations faites sur moi-même à différents âges de la vie, ne m'eussent absolu- « ment rien appris. Si donc quelqu'un trouve çà et là, dans ce que j'ai écrit « autrefois, un défaut de maturité, de modération ou de largeur, je n'irai pas le « contredire. »

1. *Ueber die neuere Geschichte*, Vienne, 1811. — *Geschichte der alten und neuen Litteratur*, 2 vol., Vienne, 1815. Continué par Th. Mundt; Berlin, 1842.

2. *Philosophie des Lebens*, Vienne, 1828. — *Philosophie der Geschichte*, Vienne, 1829.

vrage, l'éloge et le blâme sont distribués sans nuance, selon les préférences personnelles de l'auteur. D'un autre côté, il fait un effort d'impartialité pour la littérature française du XVII[e] siècle : il la voit maintenant à travers l'image du Grand Roi, qu'il admire, quoique Français, comme il admire Philippe II, et le duc d'Albe, et tous les despotes de marque.

Si, après avoir suivi toute la carrière littéraire de Frédéric Schlegel, on veut s'en faire une idée générale, on est presque aussi embarrassé qu'il le fut lui-même, lorsqu'il commença, en 1822, la publication de ses œuvres complètes. Il remania, corrigea, tria, supprima, pour mettre de l'unité dans ce qui ne pouvait pas en avoir. Il n'a pas été question, dans ce qui précède, de ses poésies légères, lyriques ou didactiques : ce sont, à peu d'exceptions près, de purs exercices de versification ; le rythme est correct, parfois ingénieux, mais le style est dur, le sentiment banal, la pensée souvent obscure. Dans la critique, dans la philosophie, dans l'histoire, on n'a jamais que son opinion du moment. Il avait de quoi passer pour un érudit, et pourtant il n'a jamais rien traité à fond, il n'a jamais su réellement épuiser un sujet. Il a des éclats de passion, des traits d'éloquence, des mots qui frappent, mais il retombe aussitôt sur lui-même, terne et insignifiant. C'est, en somme, un esprit distingué, qui, faute de direction et de tenue, s'est éparpillé dans une œuvre disparate [1].

1. **Œuvres et correspondance.** — Œuvres complètes, 10 vol., Vienne, 1822-1825 ; 2[e] éd., 15 vol., Vienne, 1846. — Minor, *Friedrich Schlegel, 1794-1802, seine prosaichen Jugendschriften*, 2 vol., Vienne, 1882. — Oscar Walzel, *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Berlin, 1890. — Dorothée Schlegel a écrit un roman intitulé *Florentin* (1[er] vol., le seul qui ait paru, Leipzig, 1801) ; elle a fait des remaniements de poèmes chevaleresques, et elle a traduit la *Corinne* de Mme de Staël. Raich a publié deux volumes de sa correspondance (Mayence, 1881). — **A consulter** : L. Geiger, *Dichter und Frauen*, Berlin, 1896 *Neue Folge*, 1899.

CHAPITRE V

TIECK ET WACKENRODER

1. Tieck et l'ironie romantique. Les romans de la jeunesse de Tieck. Ses rapports avec Nicolaï. Le roman artistique de *Franz Sternbald*. Les contes dramatiques. *Sainte Geneviève* et *l'Empereur Octavien*. Tieck à Dresde. Les *Feuilles dramaturgiques*. Les nouvelles. — 2. Wackenroder; ses rapports avec Tieck; les *Confidences d'un moine ami des arts*. Les théories des romantiques sur l'art.

1. — TIECK.

L'école romantique avait besoin d'un poète : elle crut le trouver en Tieck. Louis Tieck avait fait ses premières armes dans le camp rationaliste; Nicolaï avait été un instant sinon son maître, du moins son inspirateur, et il a toujours gardé dans l'esprit un grain de scepticisme, qui, au contact de la féerie romantique, s'est converti en ironie. « L'ironie, » dit-il dans ses entretiens — car il a eu, comme Gœthe, un disciple fidèle pour recueillir ses confidences — « l'ironie est une force qui permet au poète « de dominer la matière qu'il traite; le poète ne doit pas se livrer « entièrement à son sujet, mais se tenir au-dessus[1]. » L'ironie a été élevée par les romantiques à la hauteur d'une doctrine littéraire, dont la poésie de Tieck est l'application la plus complète[2]. Nul, plus que lui, ne s'est complu dans le merveilleux; les sujets les plus invraisemblables ne l'effrayent pas, mais il n'y entre pas

1. Kœpke, *Ludwig Tieck*, 2 vol., Leipzig, 1855; au 2e vol.

2. C'est surtout Frédéric Schlegel qui s'est fait le théoricien de l'ironie. Il l'appelle tour à tour « un mélange de plaisanterie et de sérieux, qui, pour beaucoup « de gens, est plus obscur que tous les mystères », ou « la plus grande de toutes « les licences, car c'est par elle qu'on se met au-dessus de soi-même »; ailleurs c'est « une perpétuelle parodie de soi-même », ou, par allusion à la philosophie de Fichte, une « bouffonnerie transcendentale ».

de plein cœur; il les traite, pour ainsi dire, du dehors, comme quelqu'un qui craint de trop s'engager et qui ne veut pas paraître dupe. Toute la nature parle dans ses poésies, surtout dans ses drames, depuis les oiseaux, les sources et les fleurs, auxquels les poètes ont toujours prêté une voix, jusqu'au « bleu « du ciel », qu'il a été le premier à mettre en scène. Mais ses métaphores ne sont qu'un jeu d'enfant; elles ne ressemblent en rien à la puissante évocation de Faust, disant à l'Esprit de la terre :

> Grâce à toi, la nature est mon royal partage!
> Et tu m'as accordé, pour mieux me l'asservir,
> Un esprit pour l'étreindre, un cœur pour en jouir[1]!

La nature, pour Tieck, est un décor. De même, dans la peinture du cœur humain, il s'arrête volontiers à une certaine superficie brillante. C'est un homme d'esprit, qui a une plume facile, et les romantiques, par l'importance qu'ils lui ont donnée, ont seulement montré la pénurie de leur école.

Tieck passa la plus grande partie de sa vie au centre du romantisme, à Berlin. Il y est né en 1773, il y mourut en 1853. Il a été d'une précocité peu commune, même pour un poète. Sur les bancs du gymnase, il s'essayait déjà dans des scènes dramatiques. Un de ses maîtres, Rambach, le prit même pour collaborateur dans de mauvais romans. On lui confiait les principaux rôles dans un théâtre de société, que le maître de chapelle Reichardt avait organisé dans sa maison[2]. Ses premières admirations, auxquelles il est resté fidèle toute sa vie, furent pour Cervantes et Shakespeare. Mais, en même temps, il montrait un singulier goût pour les plus extravagantes productions du jour, derniers échos de la littérature *Sturm-und-Drang*. Tieck a eu sa période *werthérienne*. Pendant son séjour à l'université de Halle, il eut de fréquents accès d'humeur noire et même des pensées de suicide. C'étaient, comme il disait, « les ombres qui éten-

1. Gœthe, *Faust*, la scène : *Wald und Höhle*, traduction du prince de Polignac.
2. Reichardt est une des victimes de Gœthe et de Schiller dans les *Xénies*. Il fut d'abord en bons rapports avec Weimar, et mit même en musique quelques poésies de Gœthe. Plus tard, il fit de la propagande démocratique, fut disgracié par la cour de Berlin, et se retira dans sa propriété à Giebichenstein, un faubourg de Halle, où il mourut en 1814. Il avait oublié les *Xénies*, et s'était réconcilié avec Gœthe. — Voir les *Annales* de Gœthe, année 1795; et Schlotterer, *Joh. Friedr. Reichardt*, 2 vol., Augsbourg, 1865-1868.

« daient leur voile sur son âme », et qui le visitèrent encore dans la suite. Ainsi s'explique la couleur sombre de ses œuvres de jeunesse. On y voit tantôt, comme dans la nouvelle intitulée *Almanzor* (1790), un mélancolique qui trouve sa consolation dans le spectacle de la nature, tantôt, comme dans le roman d'*Abdallah* (1792), un parricide poursuivi par le remords. Les deux récits étaient relevés, selon la mode du jour, par des ingrédients de provenance orientale. *Charles de Berneck* (1793) fut le premier en date de ces drames fatalistes qu'on rattache d'ordinaire à *la Fiancée de Messine* de Schiller, mais qui poussèrent tout naturellement sur le sol romantique. Tieck appelle cette pièce « un *Oreste* chevaleresque »; on y voit, en effet, comme dans l'*Oreste* antique, un fils venger sur sa mère le meurtre de son père; mais ce qui est nouveau, c'est le fantôme d'un ancêtre qui poursuit toute sa race jusqu'au jour où un de ses descendants « tuera son frère, tout en l'aimant ».

L'ouvrage le moins imparfait de la jeunesse de Tieck, le plus curieux en même temps pour l'histoire de son esprit, c'est un roman sous forme de lettres, *William Lovell* (1795-1796), « le tom« beau de beaucoup de souffrances et d'erreurs », comme il l'appelle. Lovell est un Werther sans poésie; c'est un être exalté et faible, qui a reçu une éducation honnête, mais dont la vertu cède au moindre choc, un enthousiaste sans ressort et sans consistance. Il tombe entre les mains d'un intrigant, qui, systématiquement, par une série de moyens adroitement combinés, le détruit peu à peu, corps et âme. On apprend seulement à la fin que ce perfide compagnon, « le grand machiniste qui ne « cesse de travailler à l'arrière-plan », agissait pour satisfaire une vengeance. Il a des complices, moins audacieux, mais non moins pervers que lui; et, en face d'eux, pour faire contraste, l'auteur nous montre quelques types du monde bourgeois, les représentants de la morale vulgaire, gens égoïstes ou niais. Il semble, quand on a écouté les confessions de ces divers personnages, que l'homme n'ait qu'à opter entre une activité libre et désintéressée qui mène à un désanchantement certain, et une existence étroite, bornée au devoir prescrit, qui se condamne par sa platitude même. L'un d'eux écrit : « Celui-là seul peut « être heureux, qui ne fonde pas de trop grandes espérances « sur la vie, ni surtout sur lui-même. L'orgueilleux qui se confie « en son génie, et qui regarde au fond de son âme pour compter

« les trésors qu'elle renferme, se reconnaît à la fin comme le plus « misérable des mendiants. J'appartiens, quant à moi, à l'ordre « trop dédaigné des médiocres. Modère-toi, résigne-toi : c'est le « secret de ce qui seul peut s'appeler le bonheur, quoique les « enthousiastes s'obstinent à lui refuser ce nom. »

Le pessimisme, un pessimisme passif et résigné, qui n'a même pas l'orgueil pour excuse, telle serait la dernière conclusion du roman, si l'on voulait y chercher une intention philosophique, s'il fallait y voir autre chose qu'une série de thèmes que l'auteur développe au gré de son imagination mobile. Pendant qu'il terminait *William Lovell*, Tieck fournissait à Nicolaï, au jour le jour, pour un recueil périodique[1], des nouvelles, en partie traduites du français, où il se moquait de toutes les excentricités à la mode. De la même époque date le petit roman inachevé, *Pierre Leberecht, une histoire sans aventures*, une imitation de Sterne. Il y est question d'un précepteur à qui l'on enlève sa fiancée le jour même des noces. Le héros, qui se fait lui-même son historien, déclare d'abord qu'on ne trouvera dans son récit ni spectres, ni magiciens, ni mystères d'aucune sorte, rien de ce qui charme les lecteurs allemands et leur fait dresser les cheveux sur la tête. Les personnages, en effet, sont de simples bourgeois, trop simples par moments, et d'une bourgeoisie vraiment trop prosaïque. Tieck semble avoir opté définitivement pour les médiocres contre les enthousiastes, et Nicolaï applaudissait à son choix. Mais bientôt il criblera de ses traits les médiocres eux-mêmes, et alors Nicolaï, qui se croira visé, deviendra son ennemi[2].

Le romantisme de Tieck ne se trouve ni dans *William Lovell*. ni dans *Pierre Leberecht*, mais dans ses contes et dans ses drames, Le conte est, à certains égards, le genre qui convenait le mieux aux romantiques, et le fait est qu'ils l'ont souvent présenté comme le genre narratif par excellence, supérieur même au roman. Malgré cela, ils n'y ont pas toujours réussi. Si l'on ne demande pas à un conte d'être vraisemblable, puisque son domaine est le merveilleux, il y faut néanmoins une certaine unité de ton, une

1. Ce recueil, qui portait le singulier titre de *Plumes d'autruche* (*Straussfedern*), avait été fondé, en 1787, par le conteur Musæus, qui mourut la même année, et avait passé ensuite entre les mains d'un romancier médiocre, Gottwert Müller (voir p. 354).

2. Tieck avait encore autre chose à reprocher à Nicolaï, ou plutôt aux Nicolaï; le fils, qui avait pris la direction de la librairie, publia, en 1799, une édition des œuvres de Tieck, sans consulter l'auteur.

certaine logique intérieure, qui lui crée une vraisemblance d'un ordre spécial. De plus, il doit être naïf ; or les romantiques sont les gens les moins naïfs du monde. A vrai dire, chez Tieck, le conte est l'accessoire, et l'essentiel ce sont les allusions plaisantes ou satiriques dont il l'entremêle. Mais, dès lors, le conteur court un autre danger : il faut qu'il soit constamment spirituel, rôle difficile à soutenir, même pour un homme d'esprit, et qui peut l'exposer à n'être que prétentieux.

Tieck a encadré plus tard ceux de ses contes qu'il jugeait les meilleurs dans un récit, ou plutôt dans une suite de conversations, qu'il a intitulée *Phantasus*[1]. Quelques-uns ont la forme dramatique; ce sont ceux qui, à l'origine, ont été le plus admirés; ils peuvent donner une idée de ce qu'était un conte romantique, assaisonné d'ironie. Voici d'abord *le Petit Chaperon rouge, une tragédie*, en deux actes et en vers burlesques. La grand'-mère se réveille un dimanche matin; elle entend le son des cloches; « les arbres s'inclinent sous le souffle du vent, comme « pour rendre hommage à Dieu. » Elle voudrait aller à l'église, car c'est l'inspecteur ecclésiastique en personne qui prêche; mais sa faiblesse l'en empêche. Entre le Petit Chaperon, qui nous apprend que son père est souvent de mauvaise humeur, parce qu'il a la goutte. Il cause longtemps avec la grand'mère, et s'en retourne après lui avoir laissé son gâteau. Dans la forêt, il rencontre le chasseur, qui profite de l'occasion pour lui faire un peu la cour. Le chasseur, naturellement, attend le loup. Il bat le briquet, pour allumer sa pipe, et il admire « comment le feu peut sortir d'une « pierre ». Le loup explique son caractère dans un monologue : c'est un philosophe pessimiste. Il a voulu autrefois « servir l'humanité »; il s'est fait chien de garde dans une ferme; mais, du jour où sa vraie nature a été connue, il n'a plus rencontré aucune « sympathie », quoique tout le monde ne parle que de « tolérance ». Maintenant, il ne croit plus à rien, pas même à l'immortalité : « Ce que je peux faire entrer dans mon corps, voilà ce « qui m'appartient : c'est toute ma doctrine. » Il tuera la grand'-mère, et il tuera le Petit Chaperon, pour se venger de la société. Le coucou donne à la pauvre enfant un dernier avertissement, qu'elle n'écoute pas. La tragédie finit par la mort du loup; elle est donc morale; elle est même parfois amusante; mais les per-

1. 3 vol., Berlin, 1812-1816.

sonnages, hommes et bêtes, ont décidément trop d'esprit. *Barbe-Bleue, conte en cinq actes*, a le défaut contraire : les personnages se prennent trop au sérieux. Au cinquième acte, le conte tourne brusquement au drame, et au drame pathétique. « Jamais, » dit Wilhelm Schlegel, « jamais Tieck n'a rien écrit d'aussi émou-« vant. » C'était un éloge qu'on pouvait prendre pour un blâme. Dans *le Chat botté, conte de nourrice en trois actes*, la satire littéraire absorbe tout à fait le conte et s'étale largement dans un prologue, dans un épilogue et dans des entr'actes. C'est une charge à fond contre le réalisme de Kotzebue et d'Iffland, qui amuse un instant, et qui lasse enfin par sa monotonie. Un critique du temps, nommé Bœttiger, auteur d'un livre sur les représentations d'Iffland à Weimar [1], est spécialement ridiculisé. Des conversations s'engagent, par-dessus la rampe, entre la scène et le parterre. Le public exprime son avis sur ce qui se joue devant lui, et il est rarement content. L'un voudrait que la pièce soit morale, nationale; l'autre, qu'il y ait un peu de philosophie; un autre encore éprouve des besoins d'attendrissement. On crie, on trépigne. A la fin, le poète paraît.

La pièce est tombée, dit-il, mais la faute n'en est peut-être pas uniquement à moi.

Un spectateur. — Et à qui donc? Qui est-ce qui a donc fait que la tête nous tourne?

Un admirateur. — Votre pièce est sans doute une théorie mystique sur la nature de l'amour?

Le poète. — Je ne crois pas. Je voulais essayer seulement de vous transporter au milieu des impressions de votre enfance, voir si vous ne pourriez pas prendre un conte simplement pour ce qu'il est.

Un autre spectateur. — Cela n'est pas si facile que vous croyez.

Le poète. — Il faudrait pour cela que vous puissiez oublier tout ce que vous avez appris depuis.

Le premier spectateur. — Rien que cela?

Le poète. — Tout ce que vous avez lu dans les journaux : bref, que vous redeveniez enfants.

C'était un enfantillage, en effet, que *le Chat botté*, une plaisanterie assez innocente, qui n'avait que le tort d'être un peu longue. Aujourd'hui, nous ne pouvons plus y voir autre chose. Mais dans le camp romantique on ne l'entendait pas ainsi. Il semblait, tout simplement, que la comédie aristophanesque était retrouvée, et

1. *Entwicklung des Iffland'schen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater*, Leipzig, 1796.

Tieck, encouragé par ses amis, continua d'écrire, dans le même style, *le Prince Zerbino* et *le Monde renversé*. *Le Prince Zerbino ou le Voyage au pays du bon goût*, en six actes, se donne pour une suite du *Chat botté*; c'est, quant au sujet, un amalgame entre *le Triomphe du sentiment* de Gœthe et *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. On y passe en revue tous les genres de pédanterie, et l'on nous montre, comme contraste, le Jardin de la Poésie, où se promènent les « quatre saints », Gœthe, Shakespeare, Dante et Cervantes; les jets d'eau, les oiseaux et les fleurs leur offrent un concert. Dans *le Monde renversé*, Apollon est dépossédé par Scaramouche, le représentant du rationalisme en poésie et de l'utilitarisme en morale. Une brasserie est installée au pied du Parnasse, et Pégase est transformé en âne. La pièce elle-même offre l'image du monde renversé; elle commence par un épilogue et finit par un prologue. « Eh bien, messieurs, » dit l'épilogue, « que pensez-vous de la pièce? Vous m'objecterez « que vous ne l'avez pas encore vue. Mais que deviendrait la cri- « tique, si l'on ne devait juger qu'après avoir vu? »

Tieck avait dépensé beaucoup d'esprit dans ses contes dramatiques, mais il y avait aussi contracté l'habitude d'appliquer à toutes sortes de sujets la loi de l'ironie romantique, c'est-à-dire, au fond, de ne pas les prendre au sérieux. Il en donna la preuve lorsqu'il voulut aborder le vrai drame. Un manuscrit du Peintre Müller, qui lui tomba entre les mains en 1797, lui donna l'idée de la tragédie intitulée *la Vie et la Mort de sainte Geneviève*[1]. Cette tragédie est une suite d'épisodes, qui ont pour but de faire passer devant nos yeux les différents aspects de la vie du moyen âge. Tieck aurait cru faire œuvre de réaliste, en s'astreignant à un plan régulier. « Il suffit, » dit-il, « qu'un prologue et un épilogue « constituent une sorte de cadre mobile, dans lequel les scènes « puissent se suivre, comme les images dans un rêve. » Le prologue et l'épilogue sont dits par saint Boniface, qui se fait d'abord connaître par ces mots : « Je suis le brave saint Boniface, » et qui demande ensuite aux spectateurs « d'écouter avec une âme « contrite une histoire du vieux temps où l'on prisait encore la « religion et la vertu. » Il revient encore au milieu et à la fin, pour suppléer par des récits à ce qui n'a pas été figuré sur le

1. Tieck publia lui-même, en 1811, *Golo et Geneviève*, avec les autres œuvres du Peintre Müller, et démontra par cette publication qu'il n'avait fait aucun emprunt direct à son devancier.

théâtre. Le drame a une allure tantôt épique, tantôt lyrique. Golo emploie tous les rythmes possibles pour séduire Geneviève, mais c'est la seule variété qu'il mette dans la peinture de sa passion. Un prophète inconnu prédit à Charles Martel la gloire future de sa race. Ce qui frappe le plus, dans cette pièce qui se prétendait naïve, c'est l'absence complète de naïveté. Schiller écrivait à Kœrner, après avoir lu la *Sainte Geneviève* : « Tieck a « de l'inspiration, de la délicatesse et de la grâce, mais il manque « de vigueur et de profondeur, et il en manquera toujours : les « Schlegel l'ont gâté. » Et, dans une autre lettre : « Tieck aurait « encore tant à faire! Malheureusement, il croit déjà avoir tant « fait! C'est dommage; c'est un homme de talent, mais il ne « fera jamais rien d'achevé. La force brutale peut bien se disci- « pliner, mais le chemin de la perfection ne va jamais par ce qui « est vide et creux [1]. »

Les derniers mots sont durs; mais, en somme, Schiller a bien vu le défaut capital de l'œuvre, le manque de sérieux et de profondeur. Citons tout de suite, après *Sainte Geneviève*, *l'Empereur Octavien*, quoique cette pièce, commencée en 1800, n'ait été publiée qu'en 1804; car elle ne mérite qu'une mention rapide. L'auteur l'appelle une comédie; elle a deux parties, chacune de cinq actes. C'est le type du drame romantique : du moins l'école la donnait pour telle. Il semble que Tieck ait voulu prendre systématiquement le contre-pied de tout ce qui passait pour règle, et les libertés qu'il se donne seraient, après tout, fort indifférentes, s'il en résultait le moindre effet dramatique. Mais c'est précisément par là que l'ouvrage pèche. La Romance tient le rôle qui était attribué tout à l'heure à saint Boniface; elle est entourée de ses parents, la Foi et l'Amour, et des servantes de ses parents, la Vaillance et la Plaisanterie, sans compter les chœurs des chevaliers, des pèlerins et des bergers [2]. Le lyrisme étouffe et absorbe le drame. *L'Empereur Octavien* est un lourd pavé jeté à la tête des classiques, mais vraiment trop lourd.

Les romantiques ne bornaient pas leur ambition à créer une poétique nouvelle, ils prétendaient donner une autre direction à tout l'ensemble des arts. Ils préféraient la peinture à la sculpture, sans doute parce qu'ils la comprenaient mieux, ou parce qu'ils

1. Lettres du 5 janvier et du 27 avril 1801.

2. C'est le groupe que le peintre Hübner a reproduit sur le rideau du théâtre de Dresde.

la trouvaient plus expressive. Ils avaient un culte particulier pour la musique, qui, par son indétermination apparente, répondait au caractère de leur poésie. Nous avons déjà vu les frères Schlegel toucher par moments à la critique d'art, malgré leur incompétence en cette matière, qui exige, comme toutes les autres, des connaissances préparatoires et même une certaine pratique. Tieck eut pour initiateur son ami Wackenroder, admirateur passionné de la vieille peinture allemande et de l'architecture gothique. Ils s'étaient connus au gymnase, avaient fait ensemble leurs études universitaires à Erlangen et à Gœttingue, et s'étaient retrouvés ensuite à Dresde et à Berlin. Ils avaient d'abord échangé leurs idées en visitant les antiquités de Nuremberg et de Bamberg, et ils conçurent, en 1797, le projet d'exposer dans un roman l'éducation du peintre, comme Gœthe avait décrit, dans Wilhelm Meister, l'apprentissage de l'artiste en général et son rôle dans la société. Leur héros devait être un élève d'Albert Dürer, qui irait compléter dans un voyage en Italie les enseignements du maître, et qui reviendrait en Allemagne avec une expérience désormais consommée et un talent mûri. L'ouvrage devait être écrit en collaboration; mais Wackenroder mourut au commencement de l'année suivante, et Tieck resta seul chargé du travail. Telle fut, selon les renseignements que nous donne Tieck lui-même, l'origine du roman intitulé *les Pérégrinations de Franz Sternbald*[1]. Les premiers chapitres sont les meilleurs. Le caractère d'Albert Dürer, sa vie simple et laborieuse, ses rapports avec ses disciples, la figure moins sévère du peintre flamand Lucas de Leyde, fournissent les sujets de quelques tableaux intéressants. Mais ensuite le roman s'éparpille; les épisodes de toutes sortes, scènes d'intérieur ou de voyage, se multiplient; les paysages étendent sans fin leurs contours vaporeux; les personnages étalent leurs sentiments en de longues improvisations lyriques ou musicales. Il y a plus : il ne suffit pas au peintre, tel que Tieck le comprend, d'avoir une foi et un idéal; il lui faut la vie des sens. De là quelques scènes qui semblent des ressouvenirs de la *Lucinde* de Frédéric Schlegel ou de l'*Ardinghello* de Heinse. La conclusion manque. Tieck était, comme certains de ses héros, un improvisateur charmant, mais il n'était pas fait pour les travaux de longue haleine. Le *Sternbald* n'en est pas

1. *Franz Sternbalds Wanderungen*, 2 vol., Berlin, 1798.

moins une des imitations les plus heureuses, les plus originales, du *Wilhelm Meister* de Gœthe.

Nous avons déjà pu distinguer, dans la carrière de Tieck, deux périodes. La première, qu'on peut appeler la période *werthérienne*, est surtout caractérisée par le roman de *William Lovell*. A la seconde, qui est la période romantique proprement dite, appartiennent les contes, les drames et le *Sternbald*. La troisième sera celle des nouvelles. L'intervalle qui sépare la seconde de la troisième est rempli par des voyages et par des travaux d'histoire littéraire.

Après avoir vécu alternativement à Berlin, à Iéna et à Dresde, Tieck s'établit, en 1802, à Ziebingen, près de Francfort-sur-l'Oder, où l'attirait l'amitié du comte de Finkenstein, dont le père avait été ministre sous Frédéric II. En 1805, il fit un voyage en Italie, avec sa sœur, son frère Frédéric et le baron de Rumohr[1]. Il consulta les collections manuscrites de la bibliothèque du Vatican, et il en retira quelques fragments de l'ancien poème du *Roi Rother*. Au retour, il étudia le manuscrit des *Nibelungen* conservé à la bibliothèque de Saint-Gall, et il s'arrêta quelque temps à Weimar. Il rentra à Ziebingen, au milieu des préparatifs de la campagne de 1806, et, en 1813, la guerre s'étant portée en Silésie, il se retira à Prague. En 1817, il se rendit à Londres, pour se mettre en contact direct avec le théâtre anglais, et il visita la maison de Shakespeare à Stratford. Les résultats les plus appréciables de ces voyages d'études furent les deux publications sur *l'Ancien Théâtre anglais* (1811) et sur *le Théâtre allemand* (1817); la première se composait de traductions, semblables à celles que venait de donner Wilhelm Schlegel; la seconde contenait des pièces de Rosenblüt, de Hans Sachs, d'Ayrer, d'Opitz, de Gryphius, de Lohenstein et des Comédiens anglais. Mais la critique de Tieck manquait de sûreté, dès qu'il voulait remonter au delà du XV[e] siècle; ses traductions des *Nibelungen* sont faibles, et son édition de *Rother* est incorrecte. En 1819, après la mort du comte de Finkenstein, il alla demeurer à Dresde, et, en 1825, il fut attaché au théâtre comme dramaturge. Il eut,

1. Le sculpteur Frédéric Tieck fut un des meilleurs élèves de Schadow et de David d'Angers; il fut plus tard directeur de la galerie des antiques à Berlin; les groupes qui garnissent les tympans du *Schauspielhaus* sont une de ses principales œuvres; il a modelé les bustes de beaucoup d'hommes célèbres, entre autres celui de son frère. Le baron de Rumohr s'est fait connaître plus tard par des nouvelles et par des travaux sur l'histoire de l'art.

pendant une vingtaine d'années, jusqu'au jour où le roi Frédéric-Guillaume IV lui offrit une retraite à Potsdam, toute l'influence d'un chef d'école. Il reçut la visite d'Ampère, de De Barante, de Montalembert, de Carnot, de David d'Angers. Ses séances de lecture étaient surtout recherchées; c'étaient, dit Eckermann, comme des représentations où tous les rôles auraient été admirablement interprétés[1]. Ses *Feuilles dramaturgiques*, dont il donna une première édition en 1827, et dont l'acteur Devrient publia plus tard une collection plus complète, témoignent d'un esprit fin, d'un goût éclairé et d'une rare connaissance des différents théâtres modernes[2].

Ce fut surtout à Dresde et dans les loisirs de sa vie théâtrale que Tieck écrivit ses nouvelles, qui sont peut-être la partie la plus durable de son œuvre. La nouvelle est une forme réduite du roman; c'est le roman rapproché de la vie. Le roman proprement dit est la peinture complète d'un caractère ou d'une passion; c'est une œuvre d'analyse profonde. La nouvelle est plus modeste; une faiblesse du cœur, un travers de l'esprit, un incident passager, lui suffisent. Elle vit d'observation journalière; elle a constamment ses héros sous les yeux. C'était un genre qui convenait parfaitement à Tieck, à son génie souple et prompt, un peu superficiel. Il y a souvent réussi, et il y a quelquefois excellé. Il a échoué toutes les fois qu'il a voulu en forcer les cadres et élever la nouvelle aux proportions du roman. *La Révolte dans les Cévennes* (1826), ou la guerre des Camisards, après avoir été plusieurs fois reprise, est restée inachevée; elle contient de belles pages, mais l'ensemble est décousu. On peut en dire autant de *Vittoria Accorombona* (1840), histoire d'une femme émancipée, où l'on crut retrouver les principes de la Jeune Allemagne; l'intérêt diminue à mesure que les incidents se multiplient. Tieck est surtout intéressant quand il est soutenu par ses souvenirs littéraires, comme dans les deux nouvelles qui forment pendant, *la Vie du poète* (1826) et *la Mort du poète* (1833), dont les héros sont Shakespeare et Camoëns. Et pourtant n'a-t-il pas trop vu le jeune Shakespeare à travers les chefs-d'œuvre de son âge mûr et les hommages que la postérité lui a rendus? Au reste, les nouvelles historiques sont les moins nombreuses. La plupart s'attaquent, très

1. *Conversations avec Gœthe*, 9 octobre 1828.
2. *Dramaturgische Blätter*, 2 vol., Leipzig, 1852.

discrètement, il est vrai, et sans trop de malice, aux ridicules grands et petits, aux manies, aux excentricités du jour. Elles sont souvent trop raisonneuses, et s'attardent en de longues conversations qui ont tout le décousu d'une causerie de salon. Parfois aussi elles deviennent fantastiques, rêveuses; alors des visions d'autrefois reviennent hanter l'imagination du conteur, et le vieux lutin romantique reparaît tout à coup, comme pour montrer qu'il n'était qu'endormi[1].

2. — WACKENRODER.

Wilhelm-Henri Wackenroder confia à Tieck, pendant un voyage qu'ils firent ensemble de Berlin à Dresde, les feuilles éparses sur lesquelles, depuis des années, il notait ses impressions sur l'art. Nature tendre, délicate, incapable d'action, encore plus incapable de résistance, il cédait à la volonté inflexible d'un père, et se condamnait à l'étude du droit, sans y rien comprendre. « Le droit, » dit-il dans une lettre à Tieck, « quand « pourrai-je prendre sur moi de faire entrer cette nomenclature « dans ma tête? » Une nomenclature, il n'y voyait que cela. Il s'effrayait aussi à l'idée de devoir un jour, quand il serait juge, analyser froidement un fait qui, représenté au théâtre, lui aurait arraché des larmes. En attendant, il pliait, renfermant ses vœux au fond de son âme, semblable à ce musicien qu'il a peint dans un de ses fragments, pauvre rêveur qui se sent impropre à la vie active, « harpe éolienne que fait vibrer un souffle étranger ». Wackenroder pressentait-il dès lors sa fin prochaine? on pourrait le croire au ton de certains passages. Tieck, revenant à Berlin, et passant par Halle, communiqua le tout au maître de chapelle Reichardt, et celui-ci, à la lecture des premières pages,

1. **Éditions.** — Œuvres complètes, 20 vol., Berlin, 1826-1846. — Œuvres posthumes, publiées par Kœpke, 2 vol., Leipzig, 1855. — Nouvelles, 12 vol., Berlin, 1852-1854 — Œuvres choisies, par Welti, 8 vol., Stuttgart, 1886-1888; par Kleo, 3 vol., Leipzig, 1892; par Minor, 2 vol (collection Kürschner).

Tieck a traduit le *Don Quichotte* de Cervantes (4 vol., Berlin, 1799-1801), et il a terminé le *Shakespeare* de Wilhelm Schlegel (9 vol., Berlin, 1825-1832); il a été aidé dans ce dernier travail par sa fille Dorothée et par le comte Baudissin.

Correspondance. — K. von Holtei, *Briefe an Ludwig Tieck*, 4 vol., Breslau, 1864.

A consulter. — Friesen, *Ludwig Tieck*, 2 vol., Vienne, 1871. — Bischoff, *Tieck als Dramaturg*, Bruxelles, 1897. — Minor, *Tieck als Novellendichter* (dans les *Akademische Blätter* de Sievers), Brunswick, 1884.

« crut entendre la voix du Moine dans *Nathan le Sage* ». Le titre et le lien de l'ensemble étaient trouvés. Tieck ajouta une préface, compléta et développa par endroits la pensée de son ami, et ainsi parurent, en 1797, sans nom d'auteur, les *Confidences d'un moine ami des arts*[1]. Tieck recueillit plus tard les derniers fragments de Wackenroder, et en forma les *Fantaisies sur l'art, pour les amis de l'art*[2]. Il s'est expliqué lui-même à plusieurs reprises et très franchement sur la part qui lui revient dans les deux publications, et qui est beaucoup plus grande dans la seconde que dans la première.

Wackenroder mourut en 1798, à l'âge de vingt-cinq ans. Toute son éducation artistique s'était faite dans les galeries du musée de Dresde. S'il avait vécu, s'il avait pu accomplir ce voyage d'Italie que rêve tout artiste, nul ne peut dire quelle tournure aurait prise son esprit. Il a commencé, comme Gœthe, par l'admiration du gothique, et l'on sait comment Gœthe a fini. Il n'a donné que son premier jet, et cette explosion juvénile, toute vive et ardente dans les *Confidences* du Moine, un peu calmée et refroidie dans le *Sternbald*, est devenue le *credo* artistique du romantisme.

Wackenroder est artiste et poète au fond de l'âme, mais l'art et la poésie, intimement unis, ne sont pour lui que l'expression du sentiment religieux. Aimer et adorer, dit-il quelque part, tout le sens de la vie est là. Il compare la contemplation d'une œuvre d'art à une prière : un musée doit être un temple. Un élan du cœur l'entraîne vers le moyen âge et l'aurore de la Renaissance; Raphaël et Albert Dürer sont ses héros. Mais, en même temps, il s'efforce d'entrer dans toutes les formes sous lesquelles se manifeste le génie; il ne rejette rien de parti pris. Le sentiment « de l'art, » dit-il, « est un rayon qui se brise en mille manières « dans nos âmes comme dans un prisme. » Ce qui lui est antipathique, c'est l'esprit de système. « Celui qui croit à un système, » dit-il ailleurs, « a déjà expulsé l'amour du fond de son cœur; « l'intolérance de l'esprit est plus insupportable que l'intolérance « du sentiment; la superstition vaut mieux que le dogmatisme. » Il faut, pour comprendre une œuvre d'art, sortir de soi-même et entrer dans l'âme de l'artiste. L'art est le domaine de la tolérance; il n'y a que la frivolité avec laquelle il soit incompatible.

1. *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, 1797.
2. *Phantasien über Kunst, für Freunde der Kunst*, Hambourg, 1799.

Les idées de Wackenroder, par l'esprit de tolérance qui les animait, contenaient en elles le germe d'un développement futur. Mais ce germe, les romantiques l'étouffèrent. Ils s'en tinrent à la première formule, celle de l'art qui est avant tout sentiment, effusion mystique de l'âme. Gœthe regrettait déjà de voir les artistes de son temps *sternbaldiser* au lieu de peindre. Ce que les coryphées de l'art romantique cherchèrent désormais en Italie, ce ne fut pas la Rome classique, mais celle du moyen âge, sans se douter que c'étaient les vraies traditions de la peinture allemande, celles de Dürer et de Holbein, qu'ils abandonnaient ainsi[1].

1. Les *Fantaisies* et le *Sternbald* ont été réunis par Minor dans un vol. de la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner (*Tieck und Wackenroder*, Berlin, 1886).

CHAPITRE VI

NOVALIS

Rapport entre la vie et les écrits de Novalis. Influence de Gœthe, de Tieck et de Fichte sur son développement. — La doctrine de l'*idéalisme magique*. Les *Hymnes à la Nuit*. Le roman de *Henri d'Ofterdingen*. — La place de Novalis dans le romantisme.

Frédéric-Léopold de Hardenberg, plus connu sous son pseudonyme de Novalis[1], est né en 1772, à Ober-Wiederstedt, dans le comté de Mansfeld. Son père était directeur des salines de Weissenfels; lui-même fut destiné de bonne heure à la carrière des mines, qu'il accepta d'abord simplement, et à laquelle il trouva plus tard un côté poétique. Après avoir fait ses premières études au gymnase d'Eisleben, il se rendit, en 1790, à l'université d'Iéna, où il connut Fichte, les deux Schlegel et surtout Schiller. On remarqua dès lors un trait de sa nature qui ne fit que s'accentuer dans la suite, un besoin de s'attacher et en même temps d'idéaliser l'objet de son attachement. Schiller, son « cher, grand Schiller », devint aussitôt pour lui le type du génie et de la vertu, l'homme idéal. Il continua son apprentissage à Leipzig et à Wittemberg, et entra dans la carrière active, en 1794, à Weissenfels. L'année suivante marque une date dans le développement de son esprit. Les premiers livres de *Wilhelm Meister* parurent; il ne se borna pas à les lire; il les étudia, il s'en pénétra, et il y trouva, selon l'habitude des romantiques, des vérités profondes enveloppées de symboles. La même année, il fit la connaissance de celle qui fut « sa Clarisse ». C'était Sophie

1. Novalis est une adaptation latine du nom de Hardenberg. *Hard* veut dire *forêt*; *Berg*, montagne, roche, mine; on appelle *novalis* un terrain minier nouvellement mis en exploitation.

de Kühn, qui le charma sans doute par un ensemble de qualités opposées aux siennes. On la présente comme un modèle de candeur et d'esprit naturel, sans rien de sentimental. Elle n'avait que douze ans; c'était presque une enfant; néanmoins Hardenberg se fiança avec elle. Mais elle tomba malade presque aussitôt, et mourut deux ans après. Alors il la transfigura dans son imagination, et elle fut, pendant quelques années, le centre idéal de sa vie. La mort de Sophie devint, pour lui, le point de départ d'une ère nouvelle, d'après laquelle il data son Journal intime. Bientôt, intervertissant les rôles, il pensa que c'était elle qui vivait, tandis que lui-même restait plongé dans la mort, et qu'elle n'était allée devant lui que pour l'inviter à la suivre; et il se demanda si la volonté de l'homme, qui transforme le monde, n'était pas assez forte pour franchir les portes de l'éternité. « Je « *veux* mourir, » dit-il un jour, « non comme un être épuisé que « la nature abandonne, mais libre comme l'oiseau de passage qui « cherche d'autres climats, et joyeux comme un jeune poète. » C'est avec ces pensées qu'il composa les *Hymnes à la Nuit*, qui parurent dans l'*Athénée* de 1800. Ils sont écrits en vers libres, qu'on a pris longtemps pour de la prose. C'est la transcription poétique du Journal intime. Le style en est simple et concis. Novalis, qui venait de lire les *Nuits* d'Young, connaissait les défauts du genre funèbre, et, en habile écrivain qu'il était déjà, il sut les éviter. Il règne dans ses hymnes une sorte de joie mystique, qui est déjà une réaction contre la douleur. On sent que le poète, au milieu de son deuil, reste jeune, et que sa mort volontaire sera suivie d'une prompte résurrection.

Nous le retrouvons, dès la fin de l'année 1797, à Freiberg, occupé de minéralogie et de géologie. En même temps, il continue de philosopher, se guidant, en apparence, d'après Fichte, mais, en réalité, se laissant porter par son imagination. Une idée, qui est déjà exprimée dans les *Hymnes* et dans les passages correspondants du Journal, forme le fond de sa philosophie : c'est celle de la toute-puissance du *moi*, qui a pour mission de s'assujettir le monde, non seulement par les conquêtes lentes et progressives de la science, mais par le pouvoir immédiat de l'esprit sur la matière, disons le mot, par la magie. Novalis a trouvé la dernière forme de l'idéalisme de Fichte : c'est, pour employer sa propre expression, l'idéalisme magique. Il prévoit le moment où, à côté de la logique, qui est l'art de penser et de

créer par la pensée, il y aura un art plus élevé, qu'il appelle *la fantastique* : ce sera l'art de créer par un acte instantané du moi, l'art de réaliser nos rêves. Il ne faut pas demander à Novalis plus de précision que de pareilles idées n'en comportent; il faut lui laisser la joie innocente de se repaître de visions et de chimères.

Sa politique est aussi ingénue que sa philosophie; elle est le contre-coup des espérances que toute la Prusse libérale attachait à l'avénement de Frédéric-Guillaume III. Le nouveau roi devient aussitôt pour lui le souverain idéal; la reine Louise lui rappelle la Nathalie de *Wilhelm Meister*, un idéal encore. Tous deux sont proposés à leurs sujets comme de parfaits modèles; l'exemple qu'ils donnent vaut mieux qu'une constitution; leur volonté est la meilleure des lois. C'est dans leur voisinage immédiat et sous leur influence directe que doivent se former les hauts fonctionnaires de l'État. Même l'étiquette de cour est nécessaire; c'est une école d'élégance et de bonnes mœurs. La politique de Novalis est une politique de contes de fées. Il faut dire, pour être juste, que ses théories ne nous sont connues que par ses fragments, et qu'il les aurait sans doute rectifiées, s'il avait dû leur donner une forme définitive.

La poétique de Novalis est la conséquence de sa psychologie. Il n'a, en fin de compte, qu'une seule idée, ou plutôt un seul besoin moral, qui s'exprime de diverses manières : c'est le besoin de merveilleux. Sa poétique aussi découle de là. Il voit dans l'âme des dispositions profondes, innommées, insaisissables, qui n'appartiennent à aucune faculté, et qui n'en constituent pas moins notre essence intime. Ce sont ces dispositions que la poésie doit éveiller en nous. La poésie est une langue intérieure, une conversation de l'âme avec elle-même. Elle doit éviter de s'enfermer dans des formes trop précises : toute précision, toute limite est déprimante et entrave le libre essor de l'âme. Le premier des arts est la musique, et la poésie a d'autant plus de puissance qu'elle se rapproche davantage de la musique et du chant[1]. De même que la poésie nous révèle le secret de notre être, de même elle nous dévoile le sens caché de la nature, ce qu'on pourrait appeler son âme. Or l'âme de la nature, c'est

1. Novalis va jusqu'à dire, dans un de ses fragments, qu'on pourrait concevoir des poésies qui n'auraient aucun sens et qui ne seraient faites que de mots harmonieux, des récits qui n'auraient aucun lien et dont les parties ne seraient jointes, comme des rêves, que par des associations d'idées.

le merveilleux. Les phénomènes du monde, pour être habituels, n'en sont pas moins étranges; le poète rompt nos habitudes d'observation, et nous fait voir la création comme si elle s'offrait pour la première fois à nos regards; il nous étonne. Le poète est un enchanteur; c'est une perpétuelle féerie qu'il déploie devant nous.

Le roman de *Henri d'Ofterdingen* est l'application de ces théories. C'est, sous forme allégorique, un traité de l'éducation du poète; c'est en même temps une confession de l'auteur. Novalis avait retrouvé, en 1798, Sophie de Kühn dans la personne de Julie de Charpentier, fille d'un ingénieur des mines, et il avait contracté de nouvelles fiançailles. L'année suivante, dans un voyage à Iéna, il connut Tieck, et il noua aussitôt avec lui une étroite amitié. Les contes de Tieck et *les Pérégrinations de Sternbald* remplacèrent, dans son admiration, le *Wilhelm Meister*, qu'il trouvait maintenant prosaïque, « une histoire bourgeoise et domestique, « avec des comédiennes pour muses ». Il entra dans une nouvelle période d'activité, malgré la maladie qui commençait à le miner et dont seul il n'apercevait pas les progrès. *Henri d'Ofterdingen* devait être le pendant de *Wilhelm Meister*, mais un pendant poétique, romantique; même le format, l'impression devaient être pareils, pour qu'il n'y eût aucun doute sur l'intention de l'auteur. Malheureusement, Novalis ne vit pas la publication d'une œuvre à laquelle il attachait de si hautes espérances. Il ne put terminer que la première partie, et il reste de courts fragments de la seconde; mais le sens général du roman est assez clair, surtout si l'on veut profiter des indications que nous donne Tieck, d'après les confidences qu'il avait reçues du poète. La première partie commence par un rêve et finit par un conte; l'un et l'autre contiennent, en pressentiment, la destinée du héros. Henri d'Ofterdingen, l'auteur présumé des *Nibelungen*, est né poète; il grandit sous l'œil de ses parents, à Eisenach en Saxe, méditant et rêvant, sans que rien vienne contrarier l'éclosion de son génie. Il a vu en songe la *fleur bleue*, le but idéal de sa vie. Mais, s'il veut remplir sa mission, il faut d'abord qu'il connaisse le monde. Il se rend, avec une caravane de marchands, auprès de son grand-père à Augsbourg, et, chemin faisant, maint tableau intéressant se déroule devant ses yeux. A Augsbourg, il rencontre le poète-magicien Klingsohr, qui lui donne de sages avis sur les limites de l'art, sur les dangers de

l'enthousiasme, sur la nécessité de s'observer, de se contenir, de se contrôler sans cesse [1]. La fille de Klingsohr, Mathilde, lui apparaît comme la fleur bleue qu'il a rêvée; mais elle meurt — comme Sophie de Kühn —, et le jeune poète reprend ses voyages. La suite du roman devait le mener en Italie, en Grèce, dans l'Orient, et le remettre en présence de Klingsohr, dans une lutte poétique comme celle qui eut lieu, d'après la légende, au château de la Wartbourg. Henri d'Ofterdingen aime une seconde fois, comme Novalis, et cette fois la fleur bleue s'appelle Cyane : c'est Julie de Charpentier. Quand l'apprentissage du poète est terminé, il entre dans une existence supérieure, où tout ce qu'il a vu et éprouvé se spiritualise et se transfigure, un au-delà, mais qui est encore de ce monde, un ciel sur la terre. Il y retrouve Mathilde et Cyane, confondues dans une même figure idéale. Ainsi, le développement du poète s'achève dans la vie mystique et contemplative. Ayant parcouru tout le cercle de l'existence terrestre, ayant recueilli en lui les images de toutes choses, il n'a plus qu'à se replier sur lui-même, à « rentrer dans « son âme comme on rentre dans sa patrie ». « Tout me ramène « en moi-même, » dit Novalis dans un de ses fragments, et ce mot peut être pris pour la conclusion de son roman.

Novalis mourut le 25 mars 1801, n'ayant pas accompli sa vingt-neuvième année. Il n'avait publié, outre ses *Hymnes* et quelques articles dans l'*Athénée*, que des cantiques religieux, qui sont la plus pure effusion de son mysticisme. Ce sont des élans du cœur, que ne trouble aucune arrière-pensée dogmatique, et quelques-uns sont d'une forme achevée. Frédéric Schlegel dit de Novalis, dans une lettre : « Il n'admet pas qu'il y ait rien de « mauvais en ce monde, et il croit que tout se prépare pour un « nouvel âge d'or : je n'ai jamais vu une telle sérénité dans la « jeunesse. » Lui-même dit dans une de ses poésies : « La nature « m'a fait ce don de pouvoir toujours lever un regard joyeux « vers le ciel. » Ces mots indiquent la vraie nature et en même temps la limite de son génie. L'école qui l'a adopté, pauvre de chefs-d'œuvre, a fait trop de bruit autour de son nom. On l'a

1. « Ein echter, ganzer Dichter scheint da dem romantischen wohlgemeinte « Warnungen zu ertheilen; wir glauben etwa Gœthe reden zu hören, wenn Klingsohr « dem jungen Heinrich einschärft, er müsse vor allem seinen Verstand, seinen « natürlichen Trieb zu wissen wie alles sich begiebt und untereinander nach Gesetzen « der Folge zusammenhängt, sorgfältig ausbilden. » (Haym, *Die romantische Schule*, p. 374).

appelé le prophète du romantisme. Il faudrait, pour justifier ce titre, qu'il eût annoncé quelque chose au monde. Or sa philosophie, sa politique, même son esthétique, sont des rêves d'enfant. Novalis est, en somme, un aimable caractère, et par moments un gracieux écrivain; mais c'est le méconnaître et lui faire tort que de le mettre au premier rang et de le tirer en pleine lumière. Il faut le laisser dans le demi-jour où il a vécu, où le grand public n'ira jamais le chercher, mais où de temps en temps quelques délicats aimeront à converser avec lui [1].

1. **Éditions des œuvres et correspondance.** — Les écrits de Novalis ont été publiés par Frédéric Schlegel et Tieck; 2 vol., Berlin, 1802; 5ᵉ éd., 1837; 3ᵉ volume, par Tieck et Ed. von Bülow, Berlin, 1846. — Nouvelle édition, par E. Heilborn, 3 vol., Berlin, 1901. — *Gedichte*, par W. Beyschlag, 3ᵉ éd., Leipzig, 1886. — Raich, *Novalis Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel*, Mayence, 1880.

A consulter. — *Friedrich von Hardenberg genannt Novalis, Eine Nachlese aus den Quellen des Familienarchivs*, Gotha, 1873. — W. Dilthey, *Novalis* (dans les *Preussische Jahrbücher*, XV), Berlin, 1865. — E. Heilborn, *Novalis der Romantiker*, Berlin, 1901.

CHAPITRE VII

SCHLEIERMACHER

Éducation de Schleiermacher. Sa crise religieuse. — Les *Discours sur la religion* et les *Monologues*. — La religion individuelle. — Caractère de Schleiermacher.

Schleiermacher est le théologien de l'école; il lui appartient par les raffinements de son idéalisme et par l'élégance légèrement apprêtée de son style. La religion a été son domaine propre, le seul dans lequel il fût réellement compétent. Son jugement littéraire a toujours été très incertain, souvent déterminé par des considérations personnelles[1]; le sentiment artistique lui manque tout à fait.

Né à Breslau, en 1768, Frédéric Schleiermacher était fils et petit-fils de pasteur. « La religion, » dit-il, « est le sein materne« qui a nourri mon enfance. » Deux traits qui semblent s'exclure s'unissent en lui et lui constituent de bonne heure une originallité : d'un côté, un sentiment profond et délicat, et, de l'autre, un esprit inquisiteur et presque sceptique, un besoin de se rendre un compte absolument exact des choses. A douze ans, sur les bancs du collège, il se plaint de devoir s'escrimer contre un auteur latin, qu'il peut bien traduire, dit-il, mais non comprendre, et il se demande si toute l'histoire ancienne, telle qu'on la lui enseigne, n'est pas apocryphe. Il ne s'agit, pour le moment, que de l'histoire profane; mais l'histoire sacrée, avec le dogme dont elle est le support, lui inspirera bientôt les mêmes scrupules.

Il fut envoyé, en 1785, au séminaire des frères moraves à Barby, où régnait une discipline étroite, systématiquement hostile à

1. C'est ce qui explique les *Lettres intimes sur Lucinde*, une sorte d'appendice ou de prolongement justificatif du roman de Frédéric Schlegel, ou, comme on l'a dit, « un beau commentaire sur un vilain texte ».

toute curiosité scientifique. Alors éclata la crise qui se préparait en lui depuis quelque temps, cette crise de la foi que des penseurs sincères ont éprouvée avant et après lui. Chez Schleiermacher, nature calme et méditative, elle n'eut rien de violent, elle ne fut accompagnée d'aucun déchirement intérieur. Il fit immédiatement la part de ce que sa conscience lui commandait d'admettre ou de rejeter, mettant d'un côté le sentiment religieux et le sentiment moral, qui portent leur nécessité en eux-mêmes et qui se suffisent à eux-mêmes, et de l'autre le dogme, résultat d'une intervention malencontreuse de la philosophie dans le domaine de la foi. « Ce sont des sophistes, » dit-il dans une lettre à son ami Brinkmann, « qui ont fait du christianisme un « système dogmatique, et qui l'ont mêlé ainsi à toutes les vicissi-« tudes de la philosophie. Sans eux, il serait resté ce qu'il a été à « l'origine, un guide dans la vie, une règle de perfectionnement. » Ses deux années d'études à l'université de Halle (1787-1789), la lecture de Kant et de Spinosa, le confirmèrent dans ces idées. Montaigne et Lucien étaient alors ses livres de chevet. Parmi les auteurs allemands, sa préférence était pour Wieland, l'un de ceux que la critique romantique a le plus maltraités. Il passa une année encore dans une retraite studieuse, auprès d'un oncle, pasteur dans la Nouvelle-Marche, « cherchant à formuler dans sa petite tête des « idées qui ne pouvaient être formulées que là, et qui peut-être « n'en étaient pas moins dignes d'intérêt ». A la veille de passer son examen final à Berlin, il écrivait : « Je ne crains qu'une chose, « c'est que mon bon génie ne secoue ses ailes au-dessus de « moi et ne m'abandonne au moment décisif, quand je devrai « répondre sur des subtilités théologiques dont je me ris au fond « de l'âme. » Il fut agréé, malgré ses opinions connues et en considération de son savoir, comme candidat au saint ministère (1790). Après avoir été précepteur dans la famille Dohna, il fut nommé prédicateur adjoint à Landsberg (1794), ensuite prédicateur en titre à l'église de la Charité à Berlin (1796).

Schleiermacher est tout entier dans deux écrits qu'il composa vers sa trentième année, à l'époque de sa pleine maturité : les *Discours sur la religion* et les *Monologues*. Ses autres ouvrages ne sont que le développement ou l'application des idées qui sont exprimées là. Sa *Dogmatique*[1] est un exposé de la doctrine chré-

1. *Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt*, 2 vol., Berlin, 1821.

tienne, ramenée à ce qu'elle contient, selon lui, d'essentiel, c'est-à-dire au sentiment religieux. Ses *Sermons* sont de belles dissertations morales, où parfois le rhéteur fait tort au penseur.

Les *Discours sur la religion* s'adressent aux *contempteurs de la religion*, non pas à tous, non surtout à ceux qui la repoussent par frivolité et qu'on peut dédaigner, mais à ceux qui la jugent vieillie, incompatible avec la culture actuelle [1]. Schleiermacher veut, en s'éclairant avec eux sur le vrai caractère de la religion, tenter ou du moins préparer une renaissance intellectuelle du siècle. Il a spécialement en vue les adhérents de l'école à laquelle il venait de se rattacher. Leur ennemi à tous n'est-il pas le rationalisme, qui, avec sa manie de vouloir tout expliquer et sa tendance à tout rapetisser, est la négation même de la religion? Le domaine du rationalisme est ce qui est sensé, pratique, fini; or l'âme de la religion est l'infini. Un monde où le rationalisme dominerait serait un « désert sans science, sans mœurs, sans art, « sans amour, sans esprit ». Mais pourquoi la religion est-elle méconnue des gens cultivés, même de ceux qui n'ont pas subi les atteintes du rationalisme? C'est qu'elle n'est plus faite que de lambeaux mal cousus de métaphysique et de morale. De même que Kant avait proclamé l'autonomie de la conscience morale, de même Schleiermacher veut que la religion soit enfin constituée pour elle-même, qu'elle soit séparée de ce qui n'est pas elle. Elle n'est ni une métaphysique ni une morale; elle ne cherche pas, comme la première, à expliquer le système du monde; elle n'aspire pas davantage, comme la seconde, à continuer l'œuvre du créateur par l'activité libre des créatures. Elle est pure contemplation ou intuition de l'univers, *cognitio Dei intuitiva*, comme disait Spinosa. « L'activité morale est un art, la spéculation méta-« physique est une science : la religion est simplement sens et « goût de l'infini. » En tant que contemplation, elle n'a rien de discursif, comme le raisonnement; elle ne progresse pas, et elle ne conclut jamais; elle se répète indéfiniment, et elle coule d'une source inépuisable. Et comme toute contemplation revient, en définitive, à une action exercée par l'objet contemplé sur l'esprit qui contemple, la religion est l'action de l'infini sur nous.

Schleiermacher, à force de maintenir la religion dans sa pure

1. C'est le sens du titre complet : *Ueber die Religion, Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin, 1799 ; réimpression de la première édition, par R. Otto, Gœttingue, 1899.

essence, de tenir loin d'elle tout élément étranger qui pourrait la ternir, la réduit enfin à quelque chose d'insaisissable et d'innommé, à un mouvement de l'âme pour lequel le mot de sentiment même devient trop précis. Il l'appelle quelque part « une « musique intérieure qui accompagne l'homme dans toutes les « manifestations de sa vie ». C'est à peu près ainsi que Tieck et Novalis définissaient la poésie. Une telle religion n'a besoin d'aucun formulaire, d'aucun témoignage écrit. « L'homme reli- « gieux, » dit Schleiermacher, « n'est pas celui qui croit à une « Écriture sainte, mais celui qui sait s'en passer, et qui pourrait au « besoin en faire une. » La religion est tout individuelle; chacun la trouve au plus profond de son être, à son point de contact avec l'infini. Les communautés religieuses, les religions positives, ne sont que le pis-aller de ceux qui ne portent pas Dieu en eux-mêmes. Le jour où chacun se sera élevé à la parfaite intuition de l'univers, l'Église visible sera inutile. Alors le monde sera transformé en un « palais féerique, où Dieu n'aura qu'à dire « un mot magique, n'aura qu'à presser un ressort, pour qu'aus- « sitôt tout ce qu'il commandera soit réalisé ». Une féerie, c'est aussi sous cet aspect que Novalis voyait le monde transfiguré par la poésie. On reconnaît, dans l'école romantique, la parenté des esprits à trois ou quatre images qui reviennent sans cesse et qui ne sont que diversement appliquées.

Les *Monologues*, qui furent écrits en quelques semaines dans l'année même où parurent les *Discours*, ne devaient être d'abord qu'une réponse indirecte aux objections que l'auteur prévoyait ou qui lui avaient déjà été faites, même par ses amis. On pouvait s'étonner qu'un ministre d'une Église établie se fît l'apôtre d'une doctrine qui n'aboutissait à rien de moins qu'à la dissolution de toute communauté religieuse. D'un autre côté, quel profit pouvait-il y avoir pour la science ou pour la vie à dresser des barrières entre les facultés de l'âme, à mettre des compartiments isolés à la place de l'unité du moi? Schleiermacher montra, pour toute réponse, comment sa théologie s'était formée et avait mûri dans son esprit. Au lieu de discuter avec les autres, ils conversa avec lui-même : c'était son habitude de tout ramener au dedans. Il fit son examen de conscience : le renouvellement de l'année et du siècle lui parut pour cela un moment favorable; car les *Monologues* parurent pour le mois de janvier 1800[1]. Puis, le cadre s'élargissant,

1. *Monologen, eine Neujahrsgabe*, Berlin, 1800.

il arriva peu à peu à mettre le public dans la confidence des principes qui dirigeaient sa vie, à exposer sa philosophie pratique. Schleiermacher, comme on s'y attend, est individualiste en morale, aussi bien qu'en religion. Il avait cru longtemps, dit-il, avec Kant, qu'il n'y avait qu'un devoir pour tous. Mais il découvrit bientôt, et il s'applaudit de cette découverte, « que là où lui-« même agissait d'une certaine manière, son imagination, « comme pour lui donner une preuve manifeste de sa liberté, lui « suggérait plusieurs autres manières dont on aurait pu agir « dans le même cas, sans offenser la morale ». Être ce qu'on est, l'être le plus complètement possible, tel est le but. Chacun porte en lui son idéal. Mais, en attendant que cet idéal soit devenu une réalité pour tous, en attendant que le bien règne sur toute la terre, les meilleurs doivent s'associer, former « une conspiration « pour le bien », une petite église, qui gagnera de proche en proche. La morale de Schleiermacher se termine, comme sa théologie, par une perspective sur l'avenir. Kant avait trouvé mieux : une règle pour le présent.

La morale individualiste n'était pas nouvelle dans la littérature allemande. Jacobi avait déjà dit : « Les lois de la morale se « fondent sur la conscience, mais ne peuvent jamais la remplacer. « Il est impossible d'appliquer ces lois à toutes les circonstances « de la vie; celui-là seul aura fait ce qu'il doit faire, qui aura con-« stamment agi d'après le sentiment intérieur du devoir, et qui, « toujours d'accord avec lui-même, jouira de sa propre approba-« tion. » Mais ce qui sera toujours intéressant dans les *Monologues* de Schleiermacher, ce sont les révélations qu'ils contiennent sur sa personne, sur ses habitudes, ses goûts, sa manière de comprendre la vie. Il appelait ses *Monologues* l'extrait lyrique de son Journal intime; il s'y peint avec une sorte d'enthousiasme juvénile qui était encore, chez lui, un trait de caractère. Schleiermacher était un mystique d'une espèce particulière, doué d'une vive curiosité scientifique et possédé d'un grand besoin d'action, une nature expansive et tendre, n'ayant le complet sentiment d'elle-même que par un perpétuel contact avec l'humanité. La solitude, ce refuge des penseurs, lui était un fardeau quand elle se prolongeait. Sans être passionné, il recherchait la société des femmes. « Il y a en moi, » écrit-il un jour à sa sœur, « tant de « choses que les hommes ne comprennent pas! » Dans les lettres qu'il échange avec ses correspondantes, les « riens aimables de

« la vie quotidienne », auxquels il tenait beaucoup, alternent avec des affaires de conscience, qu'il discute philosophiquement avec elles[1]. Appelé, en 1803, à l'université de Halle, il se sentit d'abord dépaysé au milieu de ses collègues, qui ne savaient trop dans quelle école théologique il fallait le classer; mais l'effet que sa parole abondante et chaleureuse et tout ce qu'il y avait de communicatif dans sa personne produisaient sur les étudiants, le réconcilia bientôt avec ses fonctions. La bataille d'Iéna dispersa son auditoire. Il revint à Berlin, fut attaché à l'église de la Trinité, et entra dans l'université nouvellement fondée en 1810, à côté de Wolf, de Savigny et de Fichte. Dans les années suivantes, il se rattacha au parti des patriotes, fut chargé de plusieurs missions périlleuses, et devint suspect au gouvernement du maréchal Davout. Plus tard, il désapprouva le zèle catholique de plusieurs de ses amis. Il ne cessa d'agir, d'enseigner, de prêcher, jusqu'à sa mort, en 1834. Il appelait la vieillesse un préjugé, l'illusion de ceux qui s'imaginent que le corps peut quelque chose sur l'âme. Elle émousse la sensation, disait-il, elle ralentit l'activité, mais elle n'atteint pas la pensée; or la pensée, c'est l'homme[2].

1. Ses relations avec Henriette Herz furent d'une espèce particulière, très intimes et nullement passionnées. Dans les premiers temps de son séjour à Berlin, il la voyait presque chaque jour; ils lisaient ensemble les nouveautés littéraires; elle lui apprenait l'italien; il lui donnait des leçons de grec et lui faisait connaître Platon. Ce fut elle qui lut la première les *Discours sur la religion*.

2. **Œuvres et correspondance.** — Les œuvres de Schleiermacher ont été publiées en 30 vol. (Berlin, 1835); sa correspondance générale en 4 vol. (*Aus Schleiermachers Leben, in Briefen*, Berlin, 1860-1863). Sa traduction de Platon, dont il a donné trois parties de deux volumes chacune, est restée inachevée. — **A consulter** : W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, 1er vol., Berlin, 1870; et l'article du même dans la *Allgemeine deutsche Biographie*, XXXI.

CHAPITRE VIII

LE SECOND GROUPE ROMANTIQUE

L'école romantique partagée en petits groupes. — 1. Clément Brentano et Achim d'Arnim. Trait distinctif du groupe de Heidelberg. Collaboration de Brentano et d'Arnim au *Cor merveilleux*. Leurs romans et leurs drames. Bettina; ses rapports avec la chanoinesse de Günderode et avec la mère de Gœthe. La *Correspondance de Gœthe avec une enfant*. Gœrres et son symbolisme mystique. — 2. Chamisso et Varnhagen. Continuation du romantisme à Berlin. L'éducation littéraire de Chamisso; désaccord intime de sa nature; l'*Histoire de Pierre Schlemihl*. La Motte Fouqué; ses drames héroïques et ses romans chevaleresques. — 3. Ernest Schulze sous l'influence de Wieland et de Novalis; son poème de *la Rose enchantée*.

Le premier groupement des romantiques à Iéna et ensuite à Berlin ne dura guère qu'une huitaine d'années, de 1796 à 1803. Dès 1802, Frédéric Schlegel quitta Berlin pour se rendre à Paris, et la même année Tieck alla s'établir aux environs de Francfort-sur-l'Oder. L'année suivante, Wilhelm Schlegel commença ses voyages avec Mme de Staël. Enfin, en 1804, Schleiermacher fut appelé à l'université de Halle, où il enseigna jusqu'au moment de l'invasion française. Quant à Novalis, la mort l'avait enlevé dès le mois de mars 1801. C'est dans cette courte période de 1796 à 1803 que l'école se constitua, qu'elle affirma ses principes, qu'elle étendit son influence.

La seconde génération des romantiques offre moins de cohésion que la première. Elle se partage en plusieurs petits groupes, qui conservent plus ou moins fidèlement la tradition de l'école. Clément Brentano et Achim d'Arnim ont leur centre d'activité à Heidelberg, où ils fondent le *Journal des Ermites* (1808). A Berlin, le poète La Motte Fouqué, l'écrivain dramatique Zacharie Werner

et le philosophe Fichte se rattachent à l'*Almanach des Muses* de Chamisso et Varnhagen; au même groupe appartient le conteur Hoffmann, quoiqu'il ait toujours eu ses allures particulières. Enfin Immermann, dans la région du Rhin, et Eichendorff, en Prusse, continuent chacun de son côté à propager l'esprit romantique, tout en gardant l'originalité de leur nature.

1. — BRENTANO ET ACHIM D'ARNIM. — BETTINA. — GŒRRES.

Ce qui caractérise le groupe de Heidelberg, c'est la tendance à rafraîchir la langue et la littérature à la source populaire. Jusqu'alors on n'avait proposé aucune solution précise du problème qui préoccupait toute l'école romantique. On voulait que la littérature eût un caractère national; on reprochait aux classiques de trop s'appuyer sur l'antiquité, et on leur opposait le moyen âge et la Renaissance chrétienne. Mais c'était le moyen âge des seigneurs et des clercs, c'est-à-dire une culture qui n'était pas elle-même sans quelque chose d'artificiel, et qui n'avait jamais pénétré profondément dans le peuple. Quand Tieck voulut remonter aux origines de la poésie allemande, c'est aux Minnesinger qu'il s'adressa. Arnim et Brentano suivirent une autre voie; ils eurent l'idée de recueillir tout ce qui, à quelque époque que ce fût et même en pleine période classique, portait cette marque indéfinissable qu'on appelle le caractère populaire, toutes ces poésies qui, selon l'expression de Gœthe, ne sont écrites ni par le peuple ni pour le peuple, mais qui, par leur ton franc et vigoureux, sont faites pour être comprises de toute la partie saine de la nation.

Achim d'Arnim disait, dans un article publié en 1805, au moment où il venait de rassembler ses documents : « Les savants « se sont usés à créer une langue spéciale, distinguée, qui n'a « servi qu'à exclure le peuple, pour un long temps, de toute con- « ception élevée. Mais il leur a bien fallu reconnaître que le seul « moyen de maintenir une telle langue eût été de la rendre « générale. Constituer une langue pour elle-même, prétendre la « fixer artificiellement, c'est une idée contraire à toute vraie cul- « ture. Il faut que la langue soit éternellement fluide, si elle doit « se plier à tous les mouvements de la pensée qu'elle est appelée « à manifester : c'est seulement ainsi qu'elle peut faire chaque jour

« des acquisitions nouvelles, sans que personne ait besoin d'y « mettre la main. Si nous n'avons plus de poésie populaire, c'est « qu'on a *cantonné* la langue, et qu'on s'est aliéné ainsi la partie « saine et poétique du peuple[1]. » Si les romantiques n'avaient jamais parlé autrement, si Arnim et Brentano eux-mêmes n'avaient jamais professé d'autres principes, ils auraient pu apporter un utile correctif à l'œuvre de leurs grands prédécesseurs de l'école classique.

La famille Brentano était originaire des bords du lac de Côme; une tradition la faisait descendre des Visconti. Pierre-Antoine Brentano, le père du poète, était à la tête d'une grande maison de commerce à Francfort. Veuf d'une Hollandaise qui l'avait enrichi, et dont il avait eu cinq enfants, il épousa, en 1774, Maximilienne de Laroche, qui avait vingt-deux ans de moins que lui; il en eut encore sept enfants, dont deux, Marie-Clément (1778) et Élisabeth ou Bettine (1785), devinrent célèbres. Le ménage ne fut point heureux, et fournit, à ce qu'on prétend, des traits à Gœthe pour peindre les rapports entre Charlotte et Albert dans le roman de *Werther*[2]. Clément eut une enfance triste; il devint frondeur et sarcastique; il se créa « un monde « féerique, planant au-dessus de la réalité comme un ciel étoilé « au-dessus d'une grenouillère ». Il était destiné au commerce, il y répugnait, et son instruction fut des plus irrégulières. Après avoir passé une année à Heidelberg, dans une institution dirigée par un ancien jésuite, il fut rappelé à la maison. Il fit encore une année d'études à l'université de Bonn, puis on le plaça chez un liquoriste à Langensalza. Il se consolait de ses ennuis par des épigrammes et des caricatures. Enfin la mort de son père, en 1797, lui laissa la libre disposition de lui-même. Il se rendit à Iéna, où il resta, avec de courtes interruptions, jusqu'en 1803, et où il fit la connaissance des frères Schlegel. Son début littéraire fut une parodie du *Gustave Wasa* de Kotzebue, mêlée de plaisanteries sans esprit sur l'école de Weimar, et qui fut blâmée des romantiques eux-mêmes[3]. Une année après, il commença la publica-

1. *Von Volksliedern*, dans le *Journal musical de Berlin*, édité par Reichardt article réimprimé au 146e vol. de la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner.

2. Voir plus haut, p. 419.

3. *Satiren und poetische Spiele von Maria: erstes Bändchen, Gustav Wasa*; Leipzig, 1800; nouvelle édition, par Minor, Heilbronn, 1883. — Le second volume ne parut jamais.

tion d'un roman en deux volumes, *Godwi*, qu'il appelle lui-même *une sauvagerie*, et dont il n'a gardé qu'un fragment dans ses œuvres complètes[1]. C'est une imitation du *William Lovell* de Tieck; certaines parties trahissent l'influence de la *Lucinde* de Frédéric Schlegel. On y trouve des aphorismes comme celui-ci : « Nous aurons un État quand les lois se dissoudront d'elles-« mêmes; nous aurons l'amour quand nous n'aurons plus le « mariage. » Brentano avoue, dans la préface, que le roman est plein de fausse sentimentalité, qu'il y a trop mis de lui-même, qu'il se sent incapable d'en corriger les défauts, « n'étant pas « encore initié au grand art ». Ce qui est rassurant pour l'avenir, c'est qu'à une histoire des plus décousues il a su mêler quelques jolies ballades, qui passèrent ensuite dans le recueil du *Cor merveilleux*[2]. Il épousa, en 1803, Sophie Méreau, collaboratrice de Schiller dans *la Nouvelle Thalie* et dans *les Heures*, et, à la fin de l'année suivante, il s'établit avec elle à Heidelberg, où il fut rejoint, quelques mois après, par Achim d'Arnim[3].

Un même amour de la littérature populaire unissait les deux poètes, quelque différents qu'ils fussent d'ailleurs par leur tempérament et toute la tournure de leur esprit. C'étaient le Midi et le Nord qui s'associaient; d'un côté, une imagination naturellement ardente et folle, avec un fort penchant au mysticisme; de l'autre, une fantaisie turbulente, mais qui se rendait compte de ses écarts, et qui ne courait les aventures que parce qu'elle le voulait bien. Si les grands ouvrages d'Arnim sont extravagants et mal

1. *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, ein verwilderter Roman von Maria*; Brême, 1801-1802. — Voir A. Kerr, *Godwi, ein Kapitel deutscher Romantik*, Berlin, 1898.

2. Telle est la ballade de Loreley, première trace de la légende qui a été surtout illustrée par Henri Heine. — Une jeune fille est citée devant un évêque. Elle est accusée de sorcellerie; tout homme qui la regarde dans les yeux est voué à la mort. L'évêque l'envoie dans un couvent; mais auparavant elle veut monter sur un rocher, en face du château qu'habite son bien-aimé; trois chevaliers l'accompagnent.

« Les trois chevaliers attachent leurs chevaux — au bas du rocher, — et montent après elle, — et la suivent jusqu'à la cime.

« La jeune fille dit : « Là-bas — un bateau passe sur le Rhin, — et celui qui « conduit le bateau — doit être mon amant.

« Mon cœur en est tout joyeux : — oui, il sera mon amant. » — Et elle se penche « sur le bord — et se précipite dans le Rhin.

« Les chevaliers durent périr; — ils ne revinrent plus; — ils durent périr tous « trois, — sans prêtre, sans tombeau. »

3. Sophie Schubert venait de faire casser son mariage avec Charles-Ernest Méreau, professeur à la faculté de droit d'Iéna; elle mourut en 1806. Ses poésies (2 vol., Berlin, 1800-1802) ont été louées par Gœthe, par Schiller, par Herder; elle a collaboré au *Cor merveilleux*.

composés, c'est tantôt par négligence, tantôt par esprit de système. On lui a trouvé une ressemblance de figure avec lord Byron, et il avait quelque chose de sa morgue aristocratique. Il a toujours paru indifférent à la gloire littéraire, et peut-être l'était-il en effet. Né en 1781, il appartenait à une des plus anciennes familles de la Vieille-Marche; son père avait été Directeur des spectacles sous Frédéric II. Pendant ses années d'études, à Halle et à Gœttingue, il s'était occupé surtout de sciences naturelles, et sa première publication avait été un travail sur l'électricité. Il fit ensuite un long voyage en Allemagne, en Suisse, en France, en Angleterre et en Hollande. A Francfort, il retrouva Brentano, dont il avait fait la connaissance à Gœttingue, et ils descendirent ensemble le Rhin jusqu'à Dusseldorf, recueillant partout les légendes et les chansons locales. Arnim publia, en 1802, son premier roman, *la Vie amoureuse de Hollin*, faible imitation de *Werther*, et, deux ans après, *les Révélations d'Ariel*, une des productions les plus incohérentes de l'école romantique, qui contenait cependant quelques jolies poésies [1]. Son rôle littéraire ne commença réellement que le jour où il se réunit avec Brentano à Heidelberg (1805), et où ils mirent en commun les trésors que depuis des années ils amassaient chacun de son côté.

Herder avait déjà publié, dans les *Voix des peuples*, un choix de chants populaires de toutes les nations; mais l'Allemagne y occupait la moindre place, et Schlegel pouvait encore dire, en 1803, dans ses conférences de Berlin : « Ce qui nous manque, « c'est une collection comme celle que Percy a faite pour l'Angle- « terre et l'Écosse, se bornant aux productions indigènes, et ras- « semblant tout ce qui offre un réel intérêt, même de simples « fragments. » Ces mots contenaient tout le programme d'Arnim et de Brentano. Le premier volume du *Cor merveilleux* parut en 1806; il était dédié à Gœthe. Il avait été précédé d'une annonce, où les deux auteurs s'exprimaient ainsi : « Nous don- « nons ces romances et ballades comme nous les avons reçues « de la bouche du peuple, comme nous les avons prises dans « les livres et dans les manuscrits, comme nous les avons classées

1. *Hollin's Liebeleben*, Gœttingue, 1802. — *Ariel's Offenbarungen*, Gœttingue, 1804. — *Hollin* fut plus tard remanié et inséré dans la *Comtesse Dolorès*; la première édition a été reproduite par Minor (Fribourg et Tubingue, 1883). *Ariel* n'a jamais été réimprimé.

« et complétées. » Ce n'était donc point une reproduction exacte, encore moins une édition critique, mais une sorte d'adaptation qu'ils prétendaient offrir au public. Ils ne se faisaient aucun scrupule d'ajouter, de retrancher, de composer des morceaux entiers, et les communications qu'ils recevaient de leurs amis n'étaient pas toujours de bonne provenance. Ce n'était pas aux savants qu'ils s'adressaient, mais au peuple allemand tout entier, et spécialement aux poètes, qui trouveraient là, pensaient-ils, une ample matière. Gœthe accueillit favorablement le livre, le recommanda chaudement et l'analysa presque en entier dans la *Gazette littéraire d'Iéna*. Il approuva les libertés que les auteurs avaient prises avec les textes : « Qui ne sait, » disait-il, « à quoi un *lied* est exposé, quand il passe pendant un certain « temps par la bouche du peuple cultivé ou non cultivé? Pour- « quoi celui qui le reçoit en dernière instance, qui le met par « écrit et le collectionne, n'aurait-il pas sur lui les mêmes « droits? » Mais il ajoutait : « Nous souhaitons que les auteurs, « dans leur prochain volume, se mettent en garde contre les « rapsodies des Minnesinger, contre les rimailleries grossières et « plates des maîtres chanteurs, enfin contre toute papelardise « et toute pédanterie. » Le danger n'était pas, à vrai dire, du côté de la pédanterie et de la grossièreté. Quant à la papelardise et à la rapsodie, il en resta toujours un peu [1].

1. Le premier volume était intitulé : *Des Knaben Wunderhorn*; le second et le troisième (1808) portaient simplement : *Wunderhorn, Alte deutsche Lieder*. Le titre du premier volume s'appliquait spécialement à la pièce qui ouvrait le recueil et dont l'auteur était Achim d'Arnim :

« Un enfant, sur un coursier rapide, — galope vers le château de l'impératrice. « — Le coursier vers la terre se penche, — l'enfant s'incline avec grâce.

« Belles, aimables et gentilles, — comme les dames se regardent! — Sa main tenait un cor, — et le cor portait quatre rubans dorés.

« Mainte belle pierre — était enchâssée dans l'or, — et des perles et des rubis « — attiraient les yeux.

« Le cor était d'ivoire, — de l'ivoire le plus grand — et le plus beau qu'on « puisse trouver, — et il était suspendu à un anneau.

« Le cor étincelait d'argent, — et cent clochettes y étaient attachées, — faites de « l'or le plus fin, — retiré du fond de la mer.

« C'était une sirène elle-même — qui l'envoyait à l'impératrice, — comme « récompense de sa pureté, — parce qu'elle était belle et sage.

« Le bel enfant disait : — « Telle est la propriété du cor : — une pression de « votre doigt, — une seule pression,

« Et toutes ces clochettes — sonneront doucement, — comme jamais accord de harpe — ou chant de dame n'a sonné.

« Aucun oiseau du ciel, — aucune vierge marine, — ne font rien entendre de « pareil. » — Et l'enfant galope vers la montagne.

Les projets de restauration d'Arnim et de Brentano s'étendaient à tout l'ensemble de la vieille littérature populaire. Ils avaient déjà eu l'idée d'un recueil de contes et de légendes, une idée qu'ils ne purent exécuter que partiellement et imparfaitement, et qui devint féconde entre les mains des frères Grimm. Ils fondèrent encore le *Journal des Ermites*, une sorte de répertoire archéologique et littéraire, où ils eurent pour collaborateurs les frères Grimm, les deux Schlegel, Gœrres, La Motte Fouqué, Zacharie Werner et même Uhland [1]. Ils quittèrent Heidelberg en 1808. Achim d'Arnim épousa, en 1811, Bettina Brentano, et se rendit avec elle à Berlin. Il avait été, en 1806, un des plus chauds partisans de la guerre; il avait même distribué ses poésies en feuilles volantes aux soldats qui marchaient contre Napoléon [2]. Plus tard, il se plaignit de voir la Prusse livrée à une bureaucratie « qui ne valait guère mieux que la police étrangère ». Il semble, d'après certains passages de sa correspondance, qu'il n'ait pas renoncé sans dépit au rôle politique auquel il se croyait appelé par sa naissance. Il se retira dans son domaine de Bærwalde, près de Wiepersdorf, où il mourut en 1831. Les ouvrages qu'il écrivit après son départ de Heidelberg pourraient être intéressants, si l'on n'y rencontrait partout la prétention extravagante de mettre le monde entier dans un livre. Il croyait reproduire l'infinie variété des choses par l'incohérence dans l'art. Il fit de longues recherches pour son roman des *Gardiens de la Couronne*, et il finit par connaître à fond la vie allemande au temps de la Renaissance; mais ses amis eux-mêmes, qui reçurent ses confidences, n'ont jamais pu donner la clef des aventures qu'il y entassa. La couronne dont il s'agissait était celle des Hohenstaufen, qu'une corporation mystérieuse s'était chargée de garder intacte [3]. Arnim avait publié précédemment *la Pauvreté*, *la*

« Mais il laisse dans la main de l'impératrice — le cor que le monde entier « connaît. — Une pression de son doigt, — et quelle musique douce et claire! »

Une édition critique du *Wunderhorn* a été donnée par Birlinger et Crecelius; 2 vol., Wiesbaden, 1874-1876.

1. *Zeitung für Einsiedler*. La revue a été réimprimée en volume par Achim d'Arnim, sous le titre de *Tröst Einsamkeit*; Heidelberg, 1808; nouvelle édition, Fribourg, 1890.

2. *Kriegslieder*, Gœttingue, 1806; réimprimés dans R. Steig, *Achim von Arnim und Clemens Brentano*, Stuttgart, 1894.

3. *Die Kronenwächter*, Berlin, 1817. Arnim ne publia que le premier volume, avec le sous-titre de *Première et seconde vie de Berthold*. Le second volume a paru, après sa mort, dans les œuvres complètes.

Richesse, la Faute et la Pénitence de la comtesse Dolorès, dont le titre indique tout le sujet, mais non tout le contenu. La pénitence a lieu pendant un pèlerinage en Terre-Sainte. A la fin, des personnages qu'on croyait morts, et qui l'étaient en effet, reviennent à l'état de fantômes, et les derniers épisodes forment une vraie Nuit de Walpurgis[1]. Arnim tenta même le théâtre, sans renoncer à ses procédés de composition. *L'Expulsion des Espagnols de Wesel en 1629*, jouée à Breslau pendant les guerres de l'Empire, échoua malgré les allusions patriotiques qu'elle contenait. Plus tard, la comédie imitée de Massinger, *Nouveau moyen de payer ses dettes*, fut représentée sans succès à Berlin, et le drame intitulé *les Gleichen* n'eut pas une meilleure fortune à Ratisbonne[2]. La plus renommée des pièces d'Arnim, *Halle et Jérusalem* (1811), n'est pas faite pour la scène ; elle commence dans une taverne d'étudiants, et finit au saint sépulcre ; la légende d'Ahasvérus y est singulièrement mêlée avec l'histoire de Cardenio et Célinde, que Gryphius avait déjà mise au théâtre au XVIIe siècle. Arnim voulut aussi renouveler l'ancien Jeu de carnaval de Hans Sachs et de Jacques Ayrer, mais même dans ce genre inférieur il ne put égaler ses modèles. Un de ses maîtres, Louis Tieck, qui était pourtant un romantique, mais qui était parfois bon juge, s'exprime ainsi sur lui : « Tout ce qu'il imagine a la marque de l'arbitraire. Il travaille presque sans plan ; « il intercale des anecdotes et des épisodes, parce qu'ils l'intéressent momentanément, mais sans souci de l'ensemble. Il joue « avec les choses, et toute sa poésie semble ainsi l'œuvre du « caprice. » Puis, joignant Arnim à Brentano, il ajoute : « Il leur « manque le vrai et pur sentiment de la nature, sans lequel il « n'y a point de poésie. Ce qu'ils appellent nature est une chose « toute factice. Il semble qu'ils ne prennent rien au sérieux, et, « quoi qu'ils fassent, on a l'impression qu'ils pourraient tout « aussi bien faire autrement[3]. »

Il y a cependant une différence entre les deux poètes. Arnim est un déréglé volontaire. Brentano est, par sa nature, inca-

1. *Armuth, Reichthum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores*, Berlin, 1809.
2. Pour le sujet des *Gleichen*, voir Grimm, *Deutsche Sagen*, n° 581.
3. Kœpke, *Ludwig Tieck*, au second volume. — Les œuvres d'Achim d'Arnim ont été publiées par Bettina, en 22 vol., Berlin, 1853-1856 ; l'édition n'est pas complète. — A consulter, le second et le troisième volume de la correspondance de Gœrres, et l'article : *Gœthe und die Romantik*, II, dans les *Schriften der Gœthe-Gesellschaft*, au 14e vol. (Weimar, 1899).

pable de se gouverner; il écrit quelque part : « Nous n'avons « jamais nourri que notre imagination, et maintenant elle nous « dévore. » Brentano a de la chaleur et du mouvement; il a une langue colorée. Lui aussi s'est toujours faussement attribué le génie dramatique. Sa *Fondation de Prague* (1815), où il croyait avoir dépassé Schiller, n'est qu'un drame décousu, avec quelques tirades éloquentes. Ses contes enfin, la meilleure partie de ses ouvrages après ses poésies lyriques, sont longs, diffus, et très artificiels dans leur prétendue naïveté. Sa vie fut comme sa poésie, inquiète et changeante; il séjourna rarement plus de deux ans dans la même ville. En 1817, comme pour protester contre les fêtes commémoratives de la Réforme, il republia les cantiques du jésuite Frédéric Spee [1]. Il eut pour collaboratrice, dans ce travail, la fille d'un pasteur protestant, Louise Hensel, qui bientôt après se fit catholique. Lorsqu'il voulut l'épouser, elle lui répondit : « A quoi bon confier le déchirement de votre âme « à une jeune fille? Dites à votre confesseur ce que vous avez « sur le cœur. » D'après le conseil de Louise Hensel et de Christian de Stolberg, il se rendit à Dülmen, en Westphalie, et il fut occupé pendant quelques années à mettre par écrit les révélations d'une religieuse extatique, nommée Catherine Emmerich. Il mourut à Aschaffenburg, en 1842 [2].

La carrière littéraire de Bettina ne commença qu'après la mort de son mari Achim d'Arnim, et à une époque où Clément Brentano se repentait d'avoir gaspillé son génie dans des œuvres mondaines. Elle avait conçu, dans sa jeunesse abandonnée, une vive amitié pour la chanoinesse de Günderode, plus âgée qu'elle de cinq ans, et qu'une passion malheureuse pour le professeur Creuzer conduisit à une mort prématurée. Elle se mit ensuite en relation avec la mère de Gœthe. « J'allais la voir tous les jours, » dit-elle, « je m'asseyais à ses pieds sur un escabeau, et je la faisais « causer sur son fils. » Gœthe était son idéal; et comme elle avait l'âme naturellement ardente, toute vive admiration devenait chez

1. *Trutz Nachtigal, durch den ehrwürdigen Pater Friedrich Spee, Priester der Gesellschaft Jesu*; Berlin, 1817.

2. Ses **œuvres complètes** et sa **correspondance** ont été publiées par son frère, Christian Brentano, en 9 vol.; Francfort-sur-le-Mein, 1852-1855. — Œuvres choisies, 2 vol., Fribourg-en-Brisgau, 1873; 3 vol., Leipzig, 1893. — **A consulter** : Bettina, *Clemens Brentano's Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten*, Charlottenburg, 1844; nouv. éd., par R. Steig, Berlin, 1891; — Diel et Kreiten, *Clemens Brentano, ein Lebensbild*, 2 vol., Fribourg-en-Brisgau, 1877-1878.

elle un culte passionné. Elle prit des leçons de Beethoven pour pouvoir mettre le *Faust* en musique; elle apprit à modeler le plâtre pour exécuter le monument dont elle avait dessiné le plan, et qui représentait Gœthe assis sur un trône, la main appuyée sur une lyre dont un petit génie touchait les cordes. Plus tard, quand le monde eut changé autour d'elle, elle raviva ses souvenirs, les groupa, les embellit, et se fit une représentation idéale des personnes qu'elle avait aimées. Elle disait qu'on n'entrait en vraie communion d'esprit avec ses amis qu'après leur mort. C'est ainsi qu'elle publia, en 1835, trois ans après la mort de Gœthe, la correspondance qu'elle avait eue avec lui, mais arrangée et complétée dans le sens de l'image idéale qu'elle s'était formée de lui [1]. Elle a tracé de la même façon le portrait de son frère et celui de Caroline de Günderode [2]. Des critiques trop sérieux l'ont accusée de supercherie et de mensonge : ce sont de bien gros mots pour des enfantillages. Il faudrait toujours se souvenir de ce qu'elle fait dire elle-même à la mère de Gœthe. Elle lui avait parlé, avec son enthousiasme habituel, des œuvres d'art qu'elle avait vues dans un voyage à Cologne. *Madame la Conseillère* lui répond : « La description des mer- « veilles que tu as vues m'a fait grand plaisir, mais est-il bien « vrai que tu les aies vues? Car, en pareil cas, on ne saurait trop « se méfier de toi. Que de choses impossibles ne m'as-tu pas « déjà racontées, quand tu étais assise devant moi sur ton tabou- « ret! Une fois que tu te mets à inventer, aucun frein ne t'arrête « plus. Ce qui m'étonne seulement, c'est que tu puisses finir, et « que tu ne continues pas de bavarder, ne serait-ce que pour « savoir toi-même tout ce que tu as dans la tête. Parfois cepen- « dant il me semble que tout cela doit être vrai, tant tu mets « de naturel à le produire [3]. » Il faut ajouter, pour être complè-

1. *Gœthe's Briefwechsel mit einem Kinde*, 3 vol., Berlin, 1835; 3e édit., 1881. — **Traduction française** : *Gœthe et Bettina*, par Séb. Albin (Mme Cornu), 2 vol., Paris, 1843. — Aujourd'hui que les lettres originales de Gœthe sont connues, on a d'un côté le thème et de l'autre les développements, et l'on peut se rendre compte du procédé de composition de Bettina. **Consulter**, à ce sujet : G. von Lœper, *Briefe Gœthe's an Sophie von La Roche and Bettina Brentano*, Berlin, 1879. — Ce dont il faut se garder, c'est de prendre à la lettre tout ce que dit Bettina, comme l'a fait Sainte-Beuve (*Causeries du Lundi*, 2e vol.).

2. **A consulter**. — *Die Günderode*, 2 vol.; Leipzig, 1840. — L. Geiger, *Karoline von Günderode und ihre Freunde*, Stuttgart, 1895. — Erwin Rohde, *Friedrich Creuzer und Karoline von Günderode*, Heidelberg, 1896; — et un article de Valbert, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er février 1895.

3. *Briefwechsel mit einem Kinde*, 1er vol., à la date du 7 octobre 1808.

tement juste envers Bettina, que, si elle est très romantique dans ses idées, elle a été très correcte dans sa vie, qu'elle n'a pas divorcé, malgré les exemples qu'elle avait sous les yeux, qu'elle a bien élevé ses quatre fils et ses trois filles, et qu'en 1831, quand le choléra sévissait à Berlin, elle allait soigner les malades, tandis que son frère Clément déclamait contre les vices du siècle et présentait le fléau comme un effet de la colère céleste. Elle mourut en 1859, et elle repose à côté de son époux, dans le parc du château de Wiepersdorf [1].

Il faut associer au groupe de Heidelberg, au moins pour une partie de sa carrière, un homme qui doit surtout sa célébrité aux luttes politiques et religieuses auxquelles il a été mêlé : c'est Jean-Joseph de Gœrres, né à Coblentz en 1776. Il commença par faire de la propagande révolutionnaire dans sa *Feuille Rouge* (1798), qui paraissait par décades; il demandait alors la constitution des provinces rhénanes en république ou leur annexion à la France. En 1808, il fit, à l'université de Heidelberg, des conférences sur l'ancienne littérature allemande, qui, par la nouveauté du sujet et par la vivacité du débit, eurent du succès auprès de la jeunesse studieuse. C'est sur le conseil de Brentano, et en partie d'après les documents fournis par lui, qu'il entreprit son ouvrage sur *les Livres populaires allemands* [2]; l'introduction contient de belles pages, écrites dans un style coloré, quoique un peu touffu. Il donna plus tard une édition de *Lohengrin*. En 1813, il fonda le *Mercure du Rhin*, où il plaida la cause de la coalition avec une telle autorité, que Napoléon l'appelait la cinquième puissance. Le *Mercure* fut supprimé, lorsque, après la victoire, Gœrres se tourna vers les princes allemands pour leur rappeler leurs promesses. Obligé de fuir, il se rendit en Suisse, où il écrivit son livre, *l'Allemagne et la Révolution* [3]. En 1827, il fut attaché à l'université de Munich, et il devint dans la suite l'un des chefs les plus actifs du parti ultramontain; il mourut en 1848. Au fond, Gœrres était encore plus panthéiste que catholique. Il s'était engagé autrefois, à la suite de Creuzer et de Frédéric Schlegel, et sans préparation suffisante, dans les

1. **Œuvres complètes**, 11 vol., Berlin, 1853.
2. *Die teutschen Volksbücher, Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat;* Heidelberg, 1807.
3. *Teutschland und die Revolution*, (Coblentz), 1819.

études orientales, et il avait ramassé un certain nombre de notions vagues, qu'il consigna dans son *Histoire des mythes asiatiques* [1]. Le signe de la vitalité d'une religion était, selon lui, son développement mythique, et, sous ce rapport, le christianisme lui-même lui semblait inférieur aux anciens cultes de l'Asie. Ce qu'il rêvait pour l'Europe du XIXe siècle, ce n'était même pas le catholicisme du moyen âge, mais une sorte de brahmanisme christianisé, un vrai temple romantique, peuplé de dieux et de démons, de lutins et de farfadets [2].

2. — CHAMISSO ET VARNHAGEN. — LA MOTTE FOUQUÉ.

Tandis que le groupe rhénan faisait revivre les anciennes traditions de l'Allemagne, le romantisme se continuait à Berlin, avec des sectateurs plus ou moins convaincus. Un jeune émigré français, Chamisso, et le fils d'un médecin de Dusseldorf, Varnhagen, fondèrent, en 1803, un nouvel *Almanach des Muses*, qu'on appelait aussi *l'Almanach vert* [3]. Ils y associèrent quelques autres jeunes gens, tels que Guillaume Neumann, plus tard employé à l'intendance militaire; Édouard Hitzig, magistrat et pendant quelque temps propriétaire d'une librairie; le théologien François Theremin, qui se fit une certaine réputation comme orateur sacré; enfin Louis Robert, le frère de Rahel, qui passa une grande partie de sa vie en voyages, et qui s'essaya, avec un médiocre succès, dans presque tous les genres. Dès l'année suivante, le groupe s'augmenta du poète La Motte Fouqué, qui se mit bientôt au premier plan, et du théologien Auguste Neander, de naissance israélite, qui passa au protestantisme, et qui écrivit plus tard une *Vie de Jésus* en réponse à celle de David-Frédéric Strauss. On prit pour symbole l'Étoile du Nord. On se réunissait dans le domaine de La Motte Fouqué à Nennhausen, ou au château de Marwitz, appartenant à un officier distingué dont le fils

1. *Mythengeschichte der asiatischen Welt*, Heidelberg, 1810.

2. Les œuvres politiques de Gœrres ont été recueillies en 6 vol. (Munich, 1854-1860), sa correspondance en 3 vol. (Munich, 1858-1874). — Biographies de J. Galland (Fribourg-en-Brisgau, 1877) et de J. N. Sapp (Berlin, 1896). — Un choix des œuvres d'Arnim, de Clément et Bettina Brentano et de Gœrres a été donné par Max Koch, avec une introduction, dans la collection Kürschner, en deux parties.

3. *Musenalmanach auf das Jahr 1804* (Leipzig), *1805* (Berlin), *1806* (Berlin; réimprimé dans les *Berliner Neudrucke*. 2e série, 1er vol., Berlin, 1889).

manifestait un goût très vif pour la poésie. On n'était pas uniformément romantique. On allait aux conférences de Wilhelm Schlegel, mais on se mettait à l'aise avec les doctrines de l'école; on se permettait même de plaisanter les maîtres, comme le prouve une comédie de Louis Robert, faible imitation des *Précieuses ridicules* de Molière, qui fut jouée à Berlin en 1804 [1].

Trois hommes, dans la Société de l'Étoile du Nord, attirèrent surtout l'attention publique : Varnhagen, Chamisso et Fouqué.

Auguste Varnhagen von Ense était né en 1785. Il servit dans l'armée autrichienne en 1809, conquit son grade d'officier à Aspern et fut blessé à Wagram; il fit encore la campagne de 1813 avec un corps russe. Après la paix, le chancelier de Hardenberg le fit entrer dans la diplomatie, et il assista au congrès de Vienne, avec Rahel Levin, qu'il venait d'épouser. Il fut pendant trois ans ministre résident de la Prusse à Carlsruhe, et vécut ensuite à Berlin, comme conseiller de légation. Ce fut surtout par ses relations personnelles qu'il eut de l'influence; son salon, ou plutôt celui de Rahel, devint le rendez-vous du monde littéraire, artistique, politique. Il mourut en 1858. Les œuvres de jeunesse de Varnhagen, ses poésies, ses nouvelles, sont insignifiantes. Il a gardé longtemps une réputation d'historien, moins par l'originalité que par la multiplicité de ses publications sur tous les sujets qui étaient à l'ordre du jour. On l'a appelé le Plutarque allemand, surtout pour ses biographies de généraux, mais il n'a ni la force ni la naïveté de Plutarque. Sa phrase est modelée sur celle de Gœthe, avec un relief beaucoup moindre. Il est resté diplomate en littérature, soigneux et correct, observant tout et s'observant lui-même; il raconte aussi longuement les petites choses que les grandes, et, au milieu de tous les bruits dont il s'est fait l'écho, on trouve d'utiles renseignements à recueillir [2].

Adalbert de Chamisso, comme il s'appelait lui-même, ou, de son vrai nom, Louis-Charles-Adelaïde de Chamisso, était un vrai poète; il ne lui a manqué que de se développer en pleine vigueur, soutenu par une langue maternelle. Ses plus belles

1. *Die Ueberbildeten, Lustspiel in einem Aufzuge.*

2. **Éditions.** — *Ausgewählte Schriften*, 19 vol., Leipzig, 1871-1876. Cette édition comprend, dans les six premiers volumes, les *Denkwürdigkeiten des eignen Lebens.* — Les *Tagebücher* de Varnhagen forment 14 vol. (Leipzig, Zurich et Hambourg, 1861-1870). — **A consulter** : *Briefe von A. von Humboldt an Varnhagen von Ense aus den Jahren 1827 bis 1858, nebst Auszügen aus Varnhagens Tagebüchern*, Leipzig, 1860.

poésies, les plus fraîches, les plus jeunes, datent de son âge mûr; il semble qu'il les ait portées en lui jusqu'au jour où il a pu leur donner une expression naturelle. Sa première langue a été le français. Il est né, en 1781, au château de Boncourt, en Champagne. La famille, qui comptait six enfants, émigra en 1790, et le manoir, abandonné de ses hôtes, fut rasé; on en trouve à peine aujourd'hui quelques débris. Le jeune Adalbert vint, avec sa mère, à Liège, puis à la Haye. A Dusseldorf, il apprit à peindre en miniature ; on avait pensé d'abord le mettre en apprentissage chez un menuisier. Un de ses frères le fit venir à Berlin, et la reine Frédérique-Louise l'admit à son service comme page. Il suivait en même temps quelques cours au gymnase français. En 1798, il entra comme enseigne dans un régiment d'infanterie, et, trois ans après, il devint lieutenant, tandis que ses parents, profitant de l'amnistie accordée aux émigrés par le Premier Consul, rentraient en France. Il n'avait gardé d'un gentilhomme français que la fierté du caractère; il n'avait rien d'un courtisan; on lui reprochait même son humeur farouche, ses allures presque rustiques. Ses premières études furent plutôt philosophiques que littéraires; il lisait Rousseau et Kant. Peu à peu, cependant, il se familiarisa avec Schiller, avec Gœthe, avec Bürger. Il traduisit d'abord une tragédie de Baculard d'Arnaud, *le Comte de Comminges*; c'était pour lui un exercice de versification, mais le choix était malheureux. Puis il écrivit un fragment sur *Faust* (1803), « un essai métaphysico-poétique « presque enfantin », dit-il lui-même[1], qu'un « souvenir recon- « naissant » lui fit seul admettre plus tard dans le recueil de ses œuvres. Il a condamné à l'oubli les poésies qu'il composa pour l'*Almanach des Muses*. Rien ne faisait prévoir alors que Chamisso serait un jour le plus illustre des jeunes écrivains qui se groupaient sous le symbole de l'Étoile du Nord. Il tâtonnait à la suite des frères Schlegel; il faisait du romantisme, parce que c'était la mode, mais, au fond, sa nature française y répugnait. D'un autre côté, la vie militaire lui pesait. A la fin de 1805, quand la politique prussienne oscillait entre la France et la Russie, son régiment fut dirigé sur Hameln, sans qu'il sût lui-même quels ennemis il allait combattre. La Prusse finit par entrer dans la coalition; elle fut désarmée à Iéna. Chamisso avait demandé son licenciement;

1. Voir l'introduction de son *Voyage autour du monde*.

on le lui avait refusé; la capitulation de Hameln lui rendit sa liberté. A cette époque, ses liens avec la France n'étaient pas encore rompus; il y avait même fait plusieurs voyages. En 1810, il fut appelé, comme professeur d'humanités, au collège de Napoléonville; mais lorsqu'il voulut prendre possession de sa chaire, il apprit qu'elle venait d'être supprimée. Il demeura quelque temps chez De Barante, alors préfet de la Vendée, et s'arrêta ensuite à Paris, où il retrouva Varnhagen, et où il rencontra Alexandre de Humboldt et Wilhelm Schlegel. Celui-ci le chargea de traduire en français, avec Helmine de Chézy, son cours de littérature dramatique. « Je ne puis m'empêcher de rire, » écrit un jour Chamisso à Neumann, « et pourtant je ne puis me « défendre d'une certaine mélancolie, quand je me rappelle les « années de candeur où, prosternés devant lui, nous aurions « tremblé jusque dans la moelle de nos os si son ombre projetée « par le premier quartier de la lune avait passé sur l'un de nous. « Maintenant, c'est lui qui me taille tout tranquillement la plume « avec laquelle je t'écris. Nous travaillons ensemble, et, en fin « de compte, malgré sa douceur et son exquise délicatesse, c'est « moi qui trouverais le plus à reprendre chez lui. » Par Schlegel, Chamisso se trouva en rapport avec Mme de Staël, qu'il juge « supé-« rieure à son ami allemand; elle est toute passion et enthou-« siasme; elle comprend tout avec le cœur. » Il suivit Mme de Staël à Coppet, et c'est au bord du lac de Genève, aux lieux où Jean-Jacques herborisait autrefois, qu'il commença ses études botaniques, simple délassement d'abord, qui devint une des grandes occupations de sa vie, et qui eut une influence décisive sur son esprit. Il découvrit, derrière la nature pâle et métaphysique des romantiques, une vraie nature, pleine de substance et de couleur. Le naturaliste prépara chez lui l'éclosion du poète. Il lui fallut quelques années encore pour prendre pleine possession de lui-même, pour triompher surtout de la difficulté de la langue; mais, pour le moment, l'étude de la nature, avec ce qu'elle a de précis et de concret, donna le repos à son âme encore incertaine et partagée. On peut lui appliquer à lui-même les paroles qu'il met dans la bouche de son héros Pierre Schlemihl: « Tout d'un coup mon avenir se dessina clairement devant « moi. Exclu de bonne heure de la société humaine, je me réfu-« giai, par compensation, dans le sein de la nature, que j'ai tou-« jours aimée. La terre s'offrit à mes yeux comme un vaste jardin

« Je trouvai dans l'étude une force et une direction pour ma vie :
« j'avais un but, la science. Ce n'était pas une résolution que je pre-
« nais; mais je n'ai cherché depuis qu'à réaliser, avec une ardeur
« calme et continue, ce qui se présentait alors comme un pur
« idéal devant mon œil intérieur, et ma propre satisfaction crois-
« sait à mesure que j'approchais de cet idéal [1]. »

De retour à Berlin, au mois de septembre 1812, il se fit inscrire, à l'âge de trente-deux ans, comme étudiant à la faculté de médecine, pour continuer ses travaux d'histoire naturelle. Une nouvelle lutte entre sa patrie de naissance et sa patrie d'adoption était imminente. Dans son aversion pour le régime napoléonien, qui s'était augmentée pendant son séjour auprès de Mme de Staël, il fut sur le point d'entrer, comme son ami Fouqué, dans un corps de volontaires. Le retour de l'armée de Russie, et les humiliations qu'on n'épargnait pas aux vaincus le long de leur route, réveillèrent ses sentiments français : « Les événements de « 1813, » dit-il, « auxquels il m'était interdit de prendre une part « active, car je n'avais plus de patrie ou je n'en avais pas encore, « ces événements me déchirèrent de mille manières, sans cependant me détourner de ma voie. J'écrivis, dans l'été de cette « année, pour me distraire et pour amuser les enfants d'un de « mes amis, le conte de *Pierre Schlemihl*, qui fut favorablement « accueilli en Allemagne, et qui est devenu populaire en Angleterre. » Il est assez curieux que le grand succès de ce livre ait commencé à l'étranger. Il en parut, en 1822, une traduction française, faite par un frère de Chamisso, et, deux ans après, une version anglaise très libre, où l'original était attribué à Fouqué, et qui était enrichie de huit planches du caricaturiste Cruikshank. La seconde édition allemande ne date que de 1827; elle était accompagnée d'un choix de poésies, dans la nouvelle manière que l'auteur avait adoptée, et qui n'était autre chose qu'un retour à la forme classique. Quant au conte de *Schlemihl*, il a joui, à partir de ce moment, d'une popularité qui ne s'est jamais démentie, et qui s'explique à la fois par le caractère modérément fantastique du récit et par le réalisme transparent des détails.

Après le rétablissement de la paix, Chamisso trouva une occasion inattendue de compléter son expérience de naturaliste, lors-

1. *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*, X.

qu'il fut adjoint à l'expédition entreprise sous les auspices du chancelier russe Romanzow pour l'exploration des mers du Nord. Ce fut un vrai voyage autour du monde qu'il fit à bord du Rurik, de 1815 à 1818. Il en rapporta une quantité d'observations intéressantes sur la zoologie et la botanique, sur la parenté des races et des langues[1]. Au retour, il fut nommé conservateur des collections botaniques de Berlin, puis directeur des herbiers royaux, enfin membre de l'Académie des sciences. Il créa, en 1832, un nouvel almanach poétique, moins romantique que le premier, l'*Almanach des Muses allemand*, dont il partagea la direction avec Gustave Schwab, et qui dura six ans. Un de ses derniers travaux fut une traduction en vers des chansons de Béranger, en collaboration avec Gaudy. Il mourut en 1838, au milieu de ses herbiers, auxquels il n'avait jamais cessé de s'intéresser. Ce n'est que dans la dernière période de sa vie, après son grand voyage, qu'il était parvenu à se ressaisir complètement, au milieu des influences contradictoires qui l'avaient sollicité depuis son enfance. Mais jusque-là un désaccord profond régnait dans sa nature, et il en souffrait. Victime de la Révolution, il ne souhaitait pas le retour de l'ancien régime, et il a pu très sincèrement, dans une de ses poésies, bénir la charrue qui passait sur les débris de son manoir. Tout en regrettant la France, il s'était attaché à l'Allemagne, qui lui avait offert un asile. Engagé dans le mouvement romantique, lié d'amitié avec les chefs de l'école, il se sentait attiré vers les grands classiques de Weimar, et s'il a eu un modèle, c'est Gœthe. Il s'est défini lui-même dans un fragment écrit en français, que Hitzig a retrouvé dans ses papiers : « Je suis Français en Alle-« magne et Allemand en France, catholique chez les protestants, « protestant chez les catholiques, philosophe chez les gens reli-« gieux et cagot chez les gens sans préjugés, homme du monde « chez les savants et pédant dans le monde, jacobin chez les aris-« tocrates et, chez les démocrates, un noble, un homme de l'an-« cien régime; je suis un étranger partout. Je voudrais trop « étreindre, tout m'échappe, je suis malheureux. » C'est peut-

1. Chamisso eut à se plaindre des procédés peu délicats dont le chef de l'expédition, le capitaine Otto de Kotzebue, fils de l'écrivain dramatique, usa envers lui après le retour. Les observations scientifiques qu'il avait recueillies furent insérées, sous une forme très incorrecte, et sans que son nom fût mentionné, dans la relation générale du voyage. Ce fut une des raisons qui le décidèrent à publier lui-même son *Voyage autour du monde* dans une édition complète de ses œuvres, en 1836.

être aussi dans le caractère de Chamisso qu'il faut chercher l'explication de l'*Histoire merveilleuse de Pierre Schlemihl* ou de l'homme qui a vendu son ombre, cette histoire qui a tant embarrassé les critiques. N'a-t-on pas fait, à ce propos, de savantes dissertations « sur la signification de l'ombre dans les traditions « populaires des Germains, des Grecs et des nations de l'Orient » ? Schlemihl cède son ombre, contre une bourse inépuisable, à un inconnu qui paraît être le démon en personne. Il croit avoir fait une dupe, et il est dupe de son propre marché. Il n'est plus comme tout le monde, et tout le monde le fuit. Il a beau être intelligent, se rendre utile, répandre les bienfaits, on le trouve suspect. Il est malheureux, malgré sa richesse. Qu'est-ce donc que cette chose qui lui manque? Qu'est-ce que l'ombre? On le demanda à Chamisso. « C'est tout simplement l'ombre, » répondit-il, « c'est-à-dire toutes les choses vaines auxquelles les hommes « attachent tant de prix. » Schlemihl trouve le repos là où Chamisso l'avait trouvé lui-même, dans la contemplation de la nature[1].

Le baron Frédéric de La Motte Fouqué, né à Brandebourg en 1777, est un déclassé d'une autre sorte; c'est un preux du moyen âge, égaré dans la société bourgeoise du XIXe siècle. Il appartenait à une très ancienne famille, originaire de la Normandie. Un de ses ancêtres était mort à Azincourt, un autre avait été chargé de négocier un armistice au siège de la Rochelle. Les Fouqué avaient adopté le protestantisme, et, après la révocation de l'Édit de Nantes, ils s'expatrièrent. Le grand-père du poète avait été un des meilleurs généraux de Frédéric II. Jusque-là, ils avaient toujours choisi leurs femmes dans la colonie réfugiée; la mère du baron Frédéric fut la première Allemande qui entra dans la

1. Parmi les nombreuses imitations de *Schlemihl*, il faut citer *le Reflet perdu* d'Hoffmann.

Éditions. — Les œuvres de Chamisso ont d'abord été recueillies, avec un choix de sa correspondance, par Hitzig, en six volumes; Leipzig, 1836-1839; 3e éd., revue par Fr. Palm, Berlin, 1852; 5e éd. augmentée, 1864. — Éditions de Hesekiel (4 vol., Berlin, Hempel), de Max Koch (4 vol., Stuttgart, 1883), de K. Siegen (4 vol., Leipzig, 1895).

Gaudy. — Le collaborateur de Chamisso, le baron François de Gaudy, né à Francfort-sur-l'Oder en 1800, lieutenant de la garde prussienne jusqu'en 1833, mort à Berlin en 1840, se fit surtout connaître par ses *Kaiser-Lieder* (Leipzig, 1835), une suite de ballades où il célébrait la gloire de Napoléon. Ses nouvelles, principalement les *Nouvelles vénitiennes* (1838), se lisent encore. — **Éditions** : *Sämmtliche Werke*, 24 vol., Berlin, 1844; — *Ausgewählte Werke*, avec une notice biographique de K. Siegen, 3 vol., Leipzig, 1896.

famille. Lui-même était de petite taille et de santé faible, mais il avait encore dans les veines quelques gouttes de sang chevaleresque, qui lui échauffaient l'imagination et lui donnaient la vision des grands exploits. Il fut d'abord destiné à une carrière civile, et il étudia le droit à l'université de Halle. La première fois qu'il vit une armure dans un cabinet d'antiquités de cette ville, il lui sembla que le fantôme de sa race se dressait devant lui, « semblable au spectre de Hamlet », et lui rappelait la dette qu'en naissant il avait contractée envers ses ancêtres. Il batailla sur le Rhin, en 1794, et conquit son grade de lieutenant. Il combattit encore en 1813, mais ne put supporter jusqu'à la fin les fatigues de la campagne. Il vécut dès lors dans son domaine de Nennhausen, que sa seconde femme, Caroline de Rochow, lui avait apporté en dot, et qui devint un des rendez-vous du groupe littéraire de Berlin. Il avait commencé, en vrai romantique, par faire casser un premier mariage, et il avoue que, dans le divorce, tous les torts furent de son côté. Obligé de quitter Nennhausen, après la mort de Caroline de Rochow, en 1831, il alla faire des conférences à Halle, jusqu'au jour où le roi Frédéric-Guillaume IV, son admirateur, lui offrit un asile auprès de lui; il mourut à Berlin, en 1843.

La Motte Fouqué a été le chevalier d'aventure du romantisme; il s'est jeté à corps perdu dans tous les paradoxes qui constituaient la poétique de l'école. Il est mystique en religion, symboliste en poésie, rétrograde en politique. Il débuta, en 1804, par des *Jeux dramatiques*, sous le pseudonyme de Pellegrin, et Wilhelm Schlegel se fit son introducteur auprès du public. Ce sont surtout ses romans chevaleresques qui lui ont valu, pendant une dizaine d'années, une vogue extraordinaire. Mais le plus intéressant de ses ouvrages est encore *Sigurd le Vainqueur du Dragon, jeu héroïque en six aventures*, précédé d'un prologue; c'est la première partie d'une trilogie qui a pour titre *le Héros du Nord*, une sorte de poème dialogué imité des Eddas, où l'ancienne forme de l'allitération est quelquefois maniée avec bonheur, et où de beaux élans de poésie se détachent sur un ensemble confus et monotone[1]. Fouqué a presque toujours une thèse à démontrer; il se soucie peu de la composition, encore moins de

1. *Sigurd der Schlangentödter, ein Heldenspiel in sechs Abentheuern*, Berlin, 1808. — *Der Held des Nordens, drei Heldenspiele*, Berlin, 1810.

l'intérêt dramatique. Dans *Hermann, jeu héroïque en quatre aventures* (1818), les Romains s'expriment en trimètres ïambiques, les Germains dans le vers des *Nibelungen*. La tragédie de *Don Carlos*, accompagnée d'une dédicace à Schiller (1823), est une réhabilitation de Philippe II et du duc d'Albe. Dans *Corona*, poème chevaleresque (1814), la Révolution française, avec le régime napoléonien qui l'a suivie, est représentée sous la forme d'une magicienne qui trône sur le mont Hécla. Le plus célèbre des romans de Fouqué, *l'Anneau magique* [1], a un but politique, qui ressort mal d'une histoire bizarre et décousue. L'auteur dit dans la préface : « Cette histoire flotte devant mes yeux comme une « mer immense aux bords accidentés, avec des reflets d'arc-en- « ciel sur les eaux, des courants qui se croisent, et des ciels « changeants. Je sais bien que j'ai une longue route à parcourir, « mais je ne puis prévoir quelles aventures se mettront à la tra- « verse. Je te convie néanmoins, cher lecteur, à t'embarquer « avec moi. A moins que le nom de Dieu que je viens d'invoquer « ne te soit désagréable à entendre, j'espère que tu seras content « de ce que je vais te donner, car cela me vient de lui. » Après la conquête de l'anneau, il se trouve que tous les personnages, un Allemand, un Français, un Italien, même un Sarrazin et un Normand païen, ont un père commun, qui représente la vieille noblesse germanique, souche de toute l'aristocratie moderne. Des romans comme *l'Anneau magique* n'ont pu se lire qu'à une époque où l'engouement pour la chevalerie paraissait une des formes du réveil patriotique. L'année 1815 changea le cours des idées. De tous les écrits en prose de Fouqué, il reste un conte merveilleux, *Ondine* (1811), qui plaît par le sujet, malgré l'affectation du style. Varnhagen, qui connaissait Fouqué, décrit ainsi sa manière de travailler : « Il était d'une fécondité exubérante; tout ce qu'il « touchait prenait aussitôt un tour poétique. Il charmait tous « ceux qui l'approchaient, et il les émerveillait par sa facilité « d'invention. Chaque jour, chaque heure, surtout les heures du « matin, le trouvaient prêt à écrire, et ce qu'il écrivait était tantôt « lyrique, tantôt dramatique, tantôt de la prose poétique. Mais « jamais il ne raturait, jamais il ne s'interrompait; la plume cou- « rait toujours. » C'est ainsi que le baron de La Motte Fouqué a composé une quantité de drames, de romans, de nouvelles, de

1. *Der Zauberring*, 3 vol., Nuremberg, 1813.

ballades, de chansons profanes et de cantiques pieux; mais ce n'est pas ainsi que se font les œuvres durables [1].

3. — ERNEST SCHULZE.

L'atmosphère littéraire du temps était imprégnée de romantisme. On avait beau s'en défendre, on en subissait la contagion. Ce fut le cas du jeune poète Ernest Schulze, un classique, un disciple de Wieland, que le romantisme effleura, presque malgré lui. Peut-être son romantisme n'était-il, après tout, qu'un défaut de maturité, le vague d'un esprit qui n'avait pas eu le temps de se reconnaître lui-même et de dégager sa personnalité.

Il était fils du bourgmestre de Celle, dans la principauté de Hanovre, et né en 1787. Il fut d'une précocité peu ordinaire : à onze ans, il faisait déjà des vers. A Gœttingue, où il arriva en 1806, il trouva un utile conseiller dans Bouterweck, qui publiait alors sa grande *Histoire de la poésie et de l'éloquence modernes* [2]. Ce fut Bouterweck qui fit paraître, en 1808, dans la revue intitulée *la Nouvelle Vesta*, les deux premiers chants de *l'Amour et Psyché, conte grec*, où Schulze s'essayait sur les traces de Wieland, et où il montrait déjà un grand talent de versificateur. Il avait la poitrine délicate, et il s'éprit de la fille du professeur Tychsen, malade comme lui, nature distinguée du reste, ayant du talent pour la musique et la peinture. Cécile Tychsen mourut, en 1812, à l'âge de dix-huit ans. Aussitôt l'imagination du poète s'enflamme à l'idée qu'il doit être pour elle ce que Pétrarque a été pour Laure, Dante pour Béatrice. Il se persuade qu'il la suivra bientôt dans la tombe. Alors il répète pour son compte le roman que Novalis avait rêvé pour Sophie de Kühn, et son roman, comme celui de Novalis, a une suite inattendue. Il se sent attiré par une douleur commune vers la sœur de Cécile. En vain se reproche-t-il d'abord ce sentiment comme une infidélité; il s'imagine bientôt que Cécile lui a laissé, en le quittant, une image terrestre d'elle-même, et les deux sœurs se confondent pour lui dans

1. **Éditions.** — Fouqué a donné un choix de ses œuvres en douze volumes (Halle, 1841). — Un vol. est consacré à Fouqué et à Eichendorff, par Max Koch, dans la collection Kürschner. — *Ondine* a été d'abord traduite en français par la baronne Albertine de La Motte Fouqué, troisième femme de l'auteur (Leipzig, 1857).

2. *Geschichte der neuern Poesie und Beredsamkeit*, 12 vol., Gœttingue, 1801-1819; un ouvrage qui a eu de l'influence sur la littérature du temps, et qui est encore utile à consulter

une seule figure idéale. Telle est l'étrange situation qu'il décrit dans son *Journal poétique*. Ce qui n'est pas moins étrange, c'est le plan du poème destiné à immortaliser Cécile et qui porte son nom. Nous sommes au temps de l'empereur Otton Ier; une troupe chevaleresque s'apprête à conquérir le Danemark et à établir le christianisme sur les ruines de l'antique temple de Freya. Cécile est l'inspiratrice de la guerre sainte, une sorte de Jeanne d'Arc. A la fin, son âme est portée au ciel par les anges, et le chanteur qui l'accompagnait, et dans lequel le poète se personnifie, reste sur la terre pour garder son tombeau. Mais on n'atteint ce dénouement qu'au bout de vingt chants, tout remplis d'aventures merveilleuses, attribuées à des personnages dont le caractère est vaguement tracé et auxquels on ne s'intéresse pas; et l'on se demande si les regrets du poète n'ont pas été traversés çà et là par le souvenir des romans et des drames de La Motte Fouqué.

La rédaction du poème fut interrompue par les événements de 1813. L'enthousiasme patriotique était moindre dans le Hanovre, domaine héréditaire des rois d'Angleterre, que dans le reste de l'Allemagne. Schulze ne partit qu'à la fin de l'année, avec la landwehr; il fut enrôlé dans un bataillon de chasseurs, chargé d'opérer contre la ville de Hambourg, où Davout tenait encore. Il envie, dans un passage de *Cécile*, la fin glorieuse de Théodore Kœrner; lui-même ne rapporta de sa courte campagne qu'une santé affaiblie. Cependant il ne cessait d'écrire, sentant que bientôt la plume lui tomberait des mains. En 1816, le libraire Brockhaus proposa un prix pour un ouvrage en vers, destiné à la revue *Urania*, dont il était l'éditeur. Schulze envoya un poème en trois chants, *la Rose enchantée*, qui fut couronné; il mourut peu de jours après que le résultat du concours fut publié, en 1817[1]. *La Rose enchantée* a sur *Cécile* l'avantage d'un plan plus

1. Le comte de Platen appréciait beaucoup *la Rose enchantée*, à cause de la versification. « C'est un divin poème, plein de grâce et de douceur, » dit-il dans son *Journal*, « un aimable jeu de l'imagination; des octaves comme on n'en a pas encore « vu dans la littérature allemande, quoique monotones par moments, à cause du « retour incessant de certaines rimes féminines, et déparées par quelques rimes « faibles. » — Les autres ouvrages de Schulze profitèrent du succès de *la Rose*; *Cécile* fut imprimée en 1818, *Psyché* et les *Poésies* en 1820. — **Édition des œuvres** : *Sämmtliche poetische Werke* (avec une introduction de Bouterweck), 4 vol., Leipzig, 1818-1820. La 3e édition (1855) s'augmenta d'un 5e volume, contenant une biographie détaillée, d'après le Journal du poète, par Marggraff. — Des suppléments ont été publiés, dans les dix dernières années, par K. E. Franzos, principalement dans la revue *Deutsche Dichtung*.

simple. Le sujet se devine, et rentre tout à fait dans les données du conte chevaleresque. Une princesse a été métamorphosée en rose; la voix d'un chanteur rompt le charme qui la tenait captive. La monotonie, le défaut habituel de la poésie de Schulze, est ici moins sensible, vu la petitesse du cadre. Les sentiments sont exprimés avec délicatesse; le paysage a de la fraîcheur, souvent de l'éclat. C'est Wieland, moins la variété et l'imprévu, mais avec un accent plus ému et un style plus coloré.

CHAPITRE IX

LES DERNIERS ROMANTIQUES
LA POÉSIE PATRIOTIQUE DE 1813

1. Hoffmann; son originalité; sa vision poétique. Ses *tableaux de fantaisie*. — 2. Immermann. Ses tentatives infructueuses dans tous les genres de poésie. Ses romans; *les Épigones*; *Münchhausen*. — 3. Eichendorff, « le dernier des romantiques ». Sincérité de son inspiration. Retour discret à l'idéal classique. — 4. La poésie patriotique de 1813. Théodore Kœrner; ses œuvres lyriques et dramatiques; *la Lyre et l'Épée*. Schenkendorf. Arndt.

1. — HOFFMANN.

Ernest-Théodore-Wilhelm nommé *Amadeus* Hoffmann [1] est le plus naturel des romantiques, en ce sens que son romantisme était inhérent à sa nature, sans esprit de système et sans parti pris. D'autres, après s'être fait une théorie, un idéal vrai ou faux, cherchaient à réaliser cet idéal dans leurs œuvres, ou même à le faire entrer partiellement dans leur vie. Pour lui, son œuvre, c'est son caractère, c'est sa vie; et si elle ne rentre dans aucun des cadres ordinaires, si elle n'est même pas conforme aux lois de la plus simple logique, c'est qu'il était lui-même un génie d'une espèce particulière. Il n'avait qu'à se donner tel qu'il était, pour être le plus invraisemblable des écrivains.

Hoffmann aimait à s'analyser. Sa curiosité, qui se portait sur toutes choses, se repliait souvent sur lui-même; il se reconnaissait, du reste, comme l'un des phénomènes les plus curieux qu'il fût possible d'étudier. Il dit quelque part du musicien Kreisler,

1. Il avait pris le prénom de Mozart, « le grand maître dont il a voulu s'efforcer « toute sa vie de suivre les traces ».

dans lequel il a pris plaisir à se peindre : « La nature a essayé, « en le créant, d'une recette nouvelle, et l'essai n'a pas réussi. « Il aurait fallu ajouter à son âme surexcitée, à la flamme « dévorante de son imagination, un mélange d'humeur flegma- « tique : cela n'a pas eu lieu, et l'équilibre nécessaire à l'artiste « a été rompu. » Il a beaucoup réfléchi sur l'art, sur la poésie, et il lui arrivait de donner d'excellentes règles, qu'il était incapable de suivre. Il a parlé très noblement de la nécessité, pour le poète, de se donner tout entier dans son œuvre. « Il y a « beaucoup de braves gens, » fait-il dire au chien Berganza, « que « l'on nomme poètes; ils ont certainement de l'esprit, de la pro- « fondeur et une sensibilité naturelle, mais ils semblent ignorer « que la poésie n'est autre chose que la vie même du poète. Ils « subissent sans murmure la vulgarité de la vie quotidienne, ils « s'y abandonnent même de bon gré, et ils séparent soigneuse- « ment les heures d'inspiration, qu'ils passent devant leur « bureau, de tout ce qui les occupe et les préoccupe le reste du « temps. Le poète est-il donc un diplomate ou un homme d'af- « faires, pour pouvoir isoler sa vie privée — de quelle autre vie? « Je ne pourrai jamais me persuader que celui dont la vie entière « n'est pas élevée par la poésie au-dessus de la vulgarité, au- « dessus des misérables petitesses du monde conventionnel, que « celui qui n'est pas à la fois plein de bonté et plein de noblesse « soit un vrai poète. » Hoffmann n'était pas un homme d'affaires, et il n'avait rien d'un diplomate : il suffisait de le voir pour s'en convaincre. Les éditions de ses œuvres sont ordinairement accompagnées de son portrait, dessiné par lui-même. La tête penchée en avant, la bouche large et serrée, les yeux grands ouverts, fureteurs et inquiets, les cheveux hérissés autour du front en forme d'auréole, tous les traits trahissent le démon intérieur qui s'est cramponné à sa vie et qui a dicté son œuvre.

Il a eu d'abord une enfance abandonnée, qu'il compare à une lande aride et monotone. Né à Kœnigsberg en 1776, il était encore au berceau quand son père, homme d'un caractère léger, quitta la maison pour aller prendre une place de juge dans une petite ville. Sa mère, de santé délicate, ne pouvait s'occuper de son éducation [1]. Il fut d'abord mis chez un oncle maternel, con-

1. Hoffmann attribuait son « imagination excentrique » à une maladie nerveuse de sa mère.

seiller de justice, qu'il dépeint comme un pédant. Il parle avec plus de respect d'un grand-oncle, dont il s'est souvenu dans *le Majorat*. Il fut mis à l'école latine, où il devait se préparer pour l'université. C'était alors un enfant malingre et petit, que ses camarades méprisaient pour sa faiblesse, et qu'ils redoutaient pour son esprit caustique. Il avait une intelligence vive et prompte, une grande fermeté de volonté, et, ce qui parait plus en opposition avec sa nature, le goût du travail. Les parents de sa mère le destinaient à la jurisprudence; lui-même se sentait attiré vers les arts, sans savoir encore pour quel art il se déciderait. Il dessinait, il peignait, il faisait de la musique. En 1798, il vint à Berlin, comme référendaire à la cour d'appel. C'était l'époque où l'école romantique venait de prendre son siège dans cette ville; mais Hoffmann cherchait alors plutôt ses relations parmi les artistes que parmi les écrivains. Il prenait, du reste, son droit fort au sérieux, et il passait pour un magistrat capable. En 1800, il fut nommé assesseur au tribunal de Posen : c'était un poste d'avancement, qui devait plus tard le ramener à Berlin. Mais un jour, dans un bal costumé, un de ses amis, vêtu en marchand d'images, trouva plaisant de faire circuler quelques-unes de ses caricatures, où des personnages importants étaient ridiculisés. Il fut relégué dans un tribunal inférieur à Plozk. Il venait d'épouser une Polonaise d'un esprit distingué, Micheline Rorer, qui le suivit dans sa disgrâce, et qui fut plus tard la compagne fidèle de ses malheurs. Les loisirs forcés de son exil eurent du moins pour résultat de le pousser vers la carrière littéraire; il débuta, en 1803, dans la revue de Kotzebue, *le Franc Parleur*, par un article sur l'emploi du chœur dans la tragédie moderne. En même temps, il esquissait des opéras, et il composait des messes et des sonates.

Rentré en grâce en 1804, Hoffmann fut transféré à Varsovie, qui faisait alors partie de la monarchie prussienne. Il y fit la connaissance de Hitzig et de Zacharie Werner; ce furent ses premières attaches romantiques. Il fut l'un des membres les plus actifs de la Société de musique, décora de peintures la salle des concerts, et dirigea même l'orchestre. Il était encore plongé dans l'étude de ses musiciens favoris, surtout de Mozart, dont personne n'a mieux parlé que lui, quand la guerre s'approcha peu à peu de la Pologne. Il vit sans colère le triomphe de Napoléon; et quand l'administration prussienne fut licenciée dans les provinces

polonaises, il s'applaudit d'être délivré de ses dossiers. Il était indifférent aux affaires publiques, et ne lisait jamais un journal. Lorsqu'on touchait devant lui une question politique, il interrompait la conversation en disant : « Parlons de choses sérieuses. » Il avait dans ses cartons plusieurs partitions d'opéra, mais le temps n'était pas plus propice à la musique qu'à la peinture. Hoffmann erra pendant plusieurs années de ville en ville, régisseur de théâtre, chef d'orchestre, décorateur, machiniste, à Bamberg, à Dresde, à Leipzig. Un jour, à bout de ressources, il écrivit au directeur de la *Gazette musicale* de Leipzig, Frédéric Rochlitz, une lettre curieuse, où il disait « qu'il n'était rien, qu'il « n'avait rien, mais qu'il voulait tout faire, sans précisément « savoir quoi, et que c'était là-dessus qu'il avait besoin d'un « conseil; qu'il ne pouvait attendre longtemps, parce que la faim, « surtout celle de sa femme, le tourmentait; qu'une seule chose « pouvait lui être plus pénible encore, c'était de recevoir de « l'argent qu'il n'aurait pas gagné ». Il ajoutait qu'à défaut de l'archet il prendrait volontiers la plume. Ce fut, dit-on, Rochlitz qui lui donna l'idée des *Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*, le premier d'une série de morceaux dont se formèrent peu à peu les *Tableaux de fantaisie dans la manière de Callot*. Hoffmann continua d'écrire, d'abord sur la musique, puis sur certains états de l'âme, « intermédiaires entre la veille et le sommeil », que sa propre exaltation lui rendait familiers. Il avait une faculté merveilleuse pour s'abstraire du monde extérieur. A Dresde, il assista aux opérations qui précédèrent et suivirent la bataille du mois d'août 1813, sans presque interrompre ses travaux. Il venait de terminer *Ondine*, le meilleur de ses opéras, dont La Motte Fouqué lui avait fourni le livret [1]. Il écrivit encore *le Magnétiseur*, *les Destinées récentes du chien Berganza*, et, peu de temps après, *le Pot d'or* et *les Aventures de la nuit de Saint-Silvestre*, qui se rangèrent successivement à la suite des *Kreisleriana*.

Le premier volume des *Tableaux de fantaisie dans la manière de Callot* parut en 1814, avec une préface de Jean-Paul, qui semblait présenter le nouvel auteur au public comme un disciple [2]. Il y

1. Hoffmann avait tracé le plan du livret, qu'il se déclarait incapable d'exécuter, ne sachant pas manier le vers. Il soutenait, avec Gluck et avant Richard Wagner, que paroles et musique devaient être « coulées ensemble » dans un même moule.

2. *Fantasiestücke in Callots Manier, Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten, mit einer Vorrede von Jean-Paul*; Bamberg, 1814. — Trois autres volumes suivirent en 1814 et 1815.

avait pourtant une différence entre le roman idyllique et humoristique de l'un, et ce que l'autre appelait ses *tableaux de fantaisie*, ce qu'en France on a appelé depuis des *contes fantastiques*. Jean-Paul, avec son âme bienveillante et douce, enveloppait toutes choses d'un regard de sympathie et de pitié; il faisait aimer la vie en la pénétrant de poésie et d'idéal. Hoffmann, au contraire, oppose l'un à l'autre le réel et l'idéal comme deux puissances ennemies. Il ne trouve la réalité supportable qu'en lui substituant un rêve perpétuel, car le fantastique qu'est-ce autre chose, sinon le rêve que l'on continue tout éveillé? Hoffmann était parti de la musique pour aboutir à la littérature; mais, au fond, l'invention poétique a, pour lui, le même but et obéit aux mêmes lois que la musique. Il est bien, sous ce rapport, dans le courant des idées romantiques. La poésie, telle qu'il la comprend, a pour mission de détacher l'âme de tout lien terrestre, de la débarrasser de tout souci matériel « comme d'une scorie impure », et de la bercer dans l'illusion d'un monde surnaturel [1].

La retraite des armées françaises fit rentrer Hoffmann dans la magistrature prussienne; il fut nommé, en 1814, conseiller à la cour d'appel de Berlin. Le succès des *Tableaux de fantaisie* le mit en rapport avec le groupe littéraire de Chamisso et de Fouqué. *Ondine* fut jouée en 1816, et couverte d'applaudissements. Malheureusement, après quelques représentations, le théâtre brûla, avec la partition dont il ne restait aucune copie [2]; les décors peints par l'auteur eurent le même sort. Hoffmann, sans négliger la musique, la peinture et le dessin, continua d'écrire. Après avoir fait rêver ses lecteurs, il les fit frissonner; c'est avec un sentiment d'épouvante qu'on lit le plus souvent *les Elixirs du diable* et les *Tableaux nocturnes* [3]. Mais chaque volume qui paraissait ne faisait qu'augmenter la popularité du romancier et du genre de récits qu'il avait mis à la mode. Les libraires assiégeaient sa porte; les revues se disputaient ses moindres articles. Lui-même, qui avait lutté vaillamment contre l'adversité, fut sans défense

1. Voir le dialogue entre *le Poète et le Compositeur*, inséré plus tard dans *les Frères Sérapion*, et qui fut conçu — rare phénomène d'abstraction morale — au milieu même de la bataille de Dresde.

2. Hoffmann ne prit pas le temps de refaire la partition; il aima mieux commencer un nouvel opéra. Weber, dans un article de la *Gazette musicale*, trouvait la musique d'*Ondine* pleine de vie et de mouvement dramatique.

3. *Die Elixiere des Teufels, nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners*, 2 vol., Berlin, 1815-1816. — *Nachtstücke*, 2 vol., Berlin, 1817.

contre les séductions de la gloire. Il trônait des nuits entières dans une taverne, entouré de flatteurs intéressés ou d'admirateurs complaisants, et, lorsqu'il était « monté », comme il disait, ou « dans une disposition exotique », il faisait jaillir devant ce public banal les traits d'esprit et les inventions folles. Rentré chez lui, il passait la matinée à travailler et dormait ensuite jusqu'au soir; et, deux jours de la semaine, on le retrouvait, absolument maître de lui, sur son siège de magistrat. Quelques amis, Fouqué, Chamisso, le nouvelliste Contessa [1], le médecin Koreff, voulurent l'arracher à un genre de vie qui le minait; ils eurent l'idée de se réunir périodiquement chez lui, pour se communiquer leurs travaux et leurs projets. Ces réunions fournirent le cadre du recueil de nouvelles intitulé *les Frères Sérapion* [2], d'après le héros de la première, un halluciné, retiré au fond d'une forêt, qui s'imagine être le Père Sérapion et vivre dans le désert de la Thébaïde. Ces nouvelles ne sont pas toutes merveilleuses; quelques-unes, comme *Maître Martin le tonnelier*, *Mademoiselle de Scudéry*, *Signor Formica*, sont de simples récits plus ou moins passionnés. Hoffmann, avec la pénétration de son esprit et son talent de narrateur, aurait pu se passer de tout autre moyen de succès; mais il ne pouvait s'interdire longtemps le royaume des fées. La publication des *Frères Sérapion* n'était pas terminée, qu'il commençait déjà *le Chat Murr* [3]. C'était, de tous ses ouvrages, celui qu'il préférait. Il voulait en faire quatre volumes; il n'en put terminer que deux. Il y montrait une fois de plus le contraste entre la prose de la vie et la poésie du rêve; il y revenait aussi à son personnage favori, le maître de chapelle Kreisler, dans lequel il résumait sa propre destinée, avec les enthousiasmes virils qui l'avaient soutenu dans le malheur, et les hallucinations maladives dont il commen-

1. Charles-Guillaume Salice-Contessa a écrit, outre ses nouvelles, quelques comédies qui ont eu un moment de popularité. Ses œuvres ont été recueillies par le poète Houwald, en 9 vol.; Leipzig, 1826.

2. *Die Serapions-Brüder, gesammelte Erzählungen und Märchen*, 4 vol., Berlin, 1819-1821.

3. *Lebens-Ansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kappellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, 2 vol., Berlin, 1820-1822. — L'auteur, pour expliquer ce titre, nous apprend dans la préface que le chat Murr, en écrivant ses mémoires, déchira sans façon un livre qu'il trouva sur la table de son maître, pour s'en faire du papier buvard, et que les feuillets de ce livre qui contenait l'histoire de Jean Kreisler, furent imprimés par mégarde avec le manuscrit.

çait à s'effrayer lui-même. Kreisler, d'après le plan qu'il avait arrêté, devait finir par la folie, et c'est sans doute aussi la fin qui attendait Hoffmann, si la maladie ne l'avait enlevé plus tôt. Il écrivit encore *Maître Puce*, un conte satirique, plein d'allusions à des personnages contemporains, dont il ne put s'empêcher de donner la clef à ses amis; on l'obligea à en faire une édition expurgée, la seule qui ait été conservée [1]. Au mois de juin 1822, son mal fit des progrès rapides; la paralysie gagna ses membres l'un après l'autre; mais il redoubla d'activité, refusant de croire à la mort. Le 24, il fit annoncer à ses amis qu'il était guéri; il mourut le lendemain, en dictant *Maître Wacht*.

Il avait nié la vie, la traitant de vaine apparence; il était conséquent avec lui-même en rejetant l'idée de la mort. Il s'était créé, par une espèce de seconde vue, un monde imaginaire, mais qui était pour lui la réalité même. « Je suis, » dit-il dans *les Frères Sérapion*, « un de ces enfants du dimanche qui voient toutes « sortes d'esprits, invisibles pour des yeux terrestres. » Non seulement il les voit, mais il les distingue trait pour trait, et il les décrit de même. Le réel et l'imaginaire, ces deux éléments qui s'excluent pour le commun des hommes, s'unissent chez lui pour produire l'illusion du vrai. Ses fantômes ne se meuvent pas sur un fond brumeux d'apparitions vagues; ils marchent à côté de nous; on les croirait faits de chair et d'os. Il les introduit dans une suite d'événements; il les fait agir et parler; nous les connaissons, nous nous intéressons à eux; nous nous demandons ce qui va leur arriver; et tout d'un coup nous nous apercevons que nous avons eu affaire à des spectres ou à des vampires. Hoffmann a des modèles pour tous ses personnages, même pour Cinabre, même pour le Chat Murr, et ces modèles il les a étudiés et analysés avec l'œil de son esprit, aussi sûr que les yeux de son corps. « N'est-ce pas l'esprit seul qui est capable de saisir ce « qui se passe autour de nous dans le temps et dans l'espace? « Qu'est-ce, en nous, qui entend, qui voit, qui sent? Est-ce l'œil, « l'oreille, la main? Mais, si c'est l'esprit, pourquoi ce que « l'esprit reconnaît comme réel ne serait-il pas réel en effet [2]? »

Il n'y a rien à répondre à une si ferme conviction. Mais on comprend aussi que, pour entrer dans les vues ou les visions

1. *Meister Floh, ein Märchen in sieben Abentheuern zweier Freunde*, Francfort-sur-le-Mein, 1822.
2. *Les Frères Sérapion*, première partie

d'Hoffmann, et pour goûter ses récits, il ait fallu un public spécialement préparé. A la fin du *Chat Murr*, il souhaite d'avoir des lecteurs « qui veuillent bien pour un instant cesser d'être « sérieux et s'abandonner au jeu capricieux de son lutin ». Ces lecteurs, il les trouva au temps du romantisme allemand, mais ils ne lui restèrent pas longtemps fidèles. Le romantisme français lui valut un regain de popularité, quand déjà sa renommée baissait en Allemagne. Ne l'a-t-on pas considéré, chez nous, comme un représentant attitré du génie allemand? Gœthe en frémissait. Les romantiques français ont fait un genre littéraire de ce qui, chez Hoffmann, n'était qu'une manière. Ils ont été fantastiques de sens rassis, ce qui est contradictoire en soi-même, c'est-à-dire absurde. Le fantastique ne saurait être un genre, puisqu'il suppose un état d'esprit particulier et même une nature physique exceptionnelle. C'est un cas de littérature pathologique; c'est la poésie d'un visionnaire[1].

2. — IMMERMANN.

Karl Immermann, c'est la banqueroute du romantisme; son œuvre résume toutes les tentatives avortées de l'école. Il a touché à la tragédie, à la comédie, au drame, à l'épopée, au roman, sans parler de ses poésies lyriques, et il a été réduit toute sa vie à se plaindre de l'indifférence du public. « Peut-on assister de sang-« froid, » dit-il dans le *Münchhausen*, « au succès de telle ou telle « œuvre médiocre, quand une seule édition du *Merlin* a de la « peine à s'écouler? » Il ne savait pas lui-même au juste s'il était classique ou romantique. Il n'a cessé de flotter entre

1. **Éditions.** — Un premier recueil des œuvres d'Hoffmann a paru à Berlin en 1827 : *Ausgewählte Schriften*, 10 vol. Sa veuve y ajouta 5 volumes d'œuvres posthumes et de renseignements biographiques. Ainsi fut formée la première édition complète : *Vollständige rechtmässige Ausgabe*, Stuttgart, 1839. — Éditions nouvelles de R. Boxberger (6 vol., Berlin, 1873) et de Ed. Grisebach (15 vol., Leipzig, 1900). — Choix, par Max Koch, 4 vol., Stuttgart (dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner).

Traductions. — La première traduction française a été celle de Loève-Weimars (20 vol., Paris, 1829-1833); elle a été suivie de plusieurs choix de contes, par Toussenel (2 vol., Paris, 1838), Xavier Marmier (1843), Champfleury (*Contes posthumes*, 1856).

Biographie et critique. — La vie d'Hoffmann a été racontée par son ami Hitzig (*Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*, 2 vol., Berlin, 1823) et plus récemment par G. Ellinger (*E. T. A. Hoffmann, Sein Leben und seine Werke*, Hambourg et Leipzig, 1894). — Voir aussi : Arvède Barine, *Névrosés*, Paris, 1898.

Gœthe, Schiller, Jean-Paul et Tieck, et ce n'est qu'après de longs tâtonnements qu'il a trouvé enfin le genre pour lequel il était fait, le roman villageois. Il a eu peu de rapports personnels avec les chefs du romantisme. C'était à la fois un écrivain très indécis et un caractère très énergique, porté à se retrancher dans une solitude ombrageuse. Il était né à Dusseldorf, en 1796; il fit la seconde campagne de France et combattit à Waterloo; plus tard, il occupa plusieurs postes dans la magistrature, et mourut, conseiller de légation, dans sa ville natale, en 1840. Il dirigea pendant quelques années le théâtre de Dusseldorf, et y forma une excellente école de comédiens. C'est peut-être la représentation des grands chefs-d'œuvre qui lui ouvrit les yeux sur ses propres productions. Il n'a gardé que quatre des dix-neuf pièces qu'il composa, sans qu'on puisse toujours s'expliquer les motifs qui déterminèrent son choix. Toutes sont remplies de singularités qui suffiraient pour les compromettre devant le public le moins sévère, lors même qu'elles seraient mieux construites; quelques-unes n'ont jamais vu la scène. Trois tragédies, *le Val de Roncevaux*, *Erwin* et *Pétrarque*, parurent ensemble en un volume, en 1822. *Le Val de Roncevaux* doit montrer que le christianisme étend son empire par la douceur et non par la violence; Roland est aimé d'une princesse musulmane, qui se fait chrétienne pour l'épouser, et qui gouverne l'Espagne après la retraite des Francs. *Erwin*, dont le sujet est emprunté à l'histoire de l'heptarchie anglo-saxonne, est une accumulation de crimes, qui ferait penser aux drames anglais antérieurs à Shakespeare, sans les allusions satiriques qui nous reportent constamment au XIXe siècle. Pétrarque enfin a perdu tous les scrupules galants que lui prête la légende; à peine a-t-il vu Laure, qu'il veut pénétrer dans sa chambre; il a en même temps un goût frivole pour une jeune fille qui, se croyant sacrifiée, se donne la mort. Deux ans après, Immermann aborda le genre comique, en écrivant *l'Œil de l'Amour*. Oberon, le roi des Elfes, a marqué une princesse allemande de la petite vérole, et il faut que « l'Œil de l'Amour » la reconnaisse, toute défigurée qu'elle est, pour qu'elle reprenne sa première beauté. Cette aventure pourrait être plaisante, si elle n'était assaisonnée de lourds jeux de mots, qui se croient shakespeariens. Faut-il mentionner *l'École des dévots*, qui n'est que le plus pâle reflet du *Tartuffe*? Immermann revint à la tragédie avec *Cardénio et Célinde* (1826), qu'on appelle quelquefois

son chef-d'œuvre. Le sujet était emprunté au vieux poète Gryphius, et avait déjà été repris par Achim d'Arnim. Célinde, une courtisane, fait boire à Cardénio un philtre pour se faire aimer de lui, et, lorsqu'il demande sa main, elle lui déclare que « le mariage est le tombeau de l'amour [1] » ; Cardénio, après avoir tué son rival, se donne la mort pour échapper aux mains de la justice. Toutes ces pièces manquent d'originalité réelle, et témoignent seulement des aspirations multiples et impuissantes de l'auteur.

Les deux drames historiques qui suivirent, *André Hofer* (1827) et *l'Empereur Frédéric II* (1828), trahissent l'influence de Schiller. André Hofer est un autre Guillaume Tell ; mais l'action dont il est le héros n'est que faiblement reliée à l'histoire par une scène qui se passe à la chancellerie impériale, ou, d'après une seconde rédaction, au quartier-général du vice-roi d'Italie ; elle perd ainsi une partie de son intérêt. *L'Empereur Frédéric II* réunit en un seul sujet le *Wallenstein* et *la Fiancée de Messine*. Frédéric II, dans sa lutte contre la papauté, sent, comme Wallenstein, qu'il a contre lui une force insaisissable, un préjugé, qui le détruira. Ses fils Enzio et Manfred aiment tous deux la princesse sarrasine Roxelane, qui se trouve à la fin être une fille naturelle de leur père. Immermann, après avoir marché sur les traces de Schiller, entra en lutte avec Gœthe ; il fit son *Faust*. C'est le poème dramatique intitulé *Merlin, un mythe* (1831). L'enchanteur Merlin est fils de Satan et d'une vierge appelée Candida ; il réunit en lui le bien et le mal, l'innocence et la perversité. Il mène les chevaliers de la Table ronde à la conquête du Saint Graal ; mais, en chemin, il est séduit par Niniane, qui représente la vanité mondaine, et il abandonne ses compagnons. Il perd la raison, et il est tué par le démon qui lui a donné le jour ; mais il meurt au milieu d'une prière, et son âme est sauvée. Le drame doit montrer que « l'humanité, partagée entre le bien et le mal, déraisonne, tout un cherchant à s'approcher de Dieu. » Pendant qu'Immermann travaillait à cet ouvrage, auquel il attachait une grande importance, il écrivait aussi, pour s'exercer également

1. Immermann connut à Magdebourg la comtesse Élisa d'Ahlefeldt, mariée au baron de Lutzow, le chef des Chasseurs noirs. Elle lui inspira une vive passion, mais elle refusa de l'épouser, quoiqu'elle obtînt son divorce ; elle le suivit néanmoins à Munster et à Dusseldorf. Cette liaison romantique cessa en 1839, quand Immermann épousa Marianne Niemeyer.

dans le genre léger, un poème héroï-comique en trois chants, *Tulifæntchen* (1830), qu'on a présenté tour à tour comme une peinture de la noblesse déchue ou comme un persiflage du poète Platen. Tulifæntchen est fils de Don Tulifant et de Donna Tulipe; il ne lui reste de tous les domaines de ses ancêtres qu'un cellier mal approvisionné; lui-même est si chétif, qu'on ne peut le regarder sans rire; c'est un Tom-Pouce chevaleresque. Enfin la fée Libellule a pitié de lui et l'emporte dans son royaume. Le sujet pouvait prêter, entre les mains d'un poète habile, à des développements gracieux; mais Immermann n'a pas la touche légère. Le côté faible, ici comme ailleurs, c'est la forme. Immermann n'a jamais su bien manier le vers; c'est aussi ce qui nuit à ses poésies lyriques.

Sa prose vaut mieux que ses vers, et c'est encore dans ses deux romans, *les Épigones* et *Münchhausen*, qu'on trouverait le plus de bonnes pages à extraire [1]. Qu'est-ce que des Épigones? Ce sont des héritiers d'une situation qu'ils n'ont point faite. « Nous assis- « tons, » dit l'un d'eux, « à une lutte entre l'ancien temps et le « nouveau. La noblesse a ébranlé ses propres fondements; ses « vices ont porté le trouble dans les maisons bourgeoises. Le « tiers état, ayant pour arme l'argent, se venge par une guerre « d'extermination froidement menée. Mais lui aussi manquera « son but. Du conflit entre la corruption aristocratique et la « convoitise plébéienne, de la confusion des lois et des droits, « surgira un troisième parti, auquel personne ne pense encore. » C'étaient là des paroles prophétiques. Les personnages que le roman fait passer devant nous, un duc qui rêve une restauration, un conseiller de commerce qui ne songe qu'à s'enrichir, un médecin matérialiste qui finit par avoir des extases, une duchesse sentimentale et dévote, une juive convertie qui tient salon, tous ces personnages sont intéressants en eux-mêmes, mais leurs discours sont plus clairs que leurs actions; l'intrigue est obscure et décousue. Le roman lui-même est un travail d'Épigone, et rappelle trop par endroits *Wilhelm Meister* et *les Affinités électives*. Le *Münchhausen* a une donnée semblable; il montre également l'opposition entre deux classes de la société. L'aristocratie règne dans la première partie, la bourgeoisie dans la seconde. Les

1. *Die Epigonen*, 3 vol., Dusseldorf, 1836. — *Münchhausen*, 4 vol., Dusseldorf, 1838-1839.

deux parties sont à peine reliées entre elles, et la seconde est de beaucoup la meilleure. Le héros d'Immermann est un descendant du fameux hâbleur dont les exploits étaient devenus légendaires [1]. Il est l'hôte d'un baron déchu, qui s'ennuie dans son manoir délabré, en compagnie de sa fille, la prude et sentimentale Émérence, et d'un maître d'école grotesque. Leurs conversations portent sur tous les travers du temps, et l'auteur en profite pour décocher en passant des traits satiriques à ses ennemis : c'était même là, paraît-il, le premier objet du livre. Mais les plaisanteries de Münchhausen sont le plus souvent lourdes, trop prolongées. Les allusions littéraires ou même politiques étaient peut-être claires pour les contemporains; aujourd'hui, elles auraient besoin d'un commentaire. Swift mettait plus d'art à envelopper la satire dans un roman. La seconde partie du *Münchhausen* nous transporte dans la campagne des environs de Magdebourg. Ici l'auteur, oubliant Gulliver et Don Quichotte, ne pense plus qu'à ce qu'il a vu, connu, aimé, et pour la première fois il est tout à fait vrai. L'histoire d'Oswald et de Lisbeth constitue une charmante idylle, qu'on voudrait détacher du reste [2]. Mais pourquoi Lisbeth nous est-elle donnée à la fin comme une fille naturelle de Münchhausen et d'Émérence? Est-ce pour établir un lien entre les deux classes qui sont en présence, ou seulement entre les deux parties du livre? La blonde Lisbeth était assez bien dotée par la nature pour pouvoir se passer d'une noblesse bâtarde. Immermann ne survécut que peu d'années à la publication du *Münchhausen*. Il entreprit encore un poème sur Tristan et Iseult, qu'il ne put achever. Ce fut son

1. Le baron de Münchhausen servit dans les armées russes en 1740 et 1741, et fit campagne contre les Turcs. Ayant pris sa retraite, il vécut sur sa terre de Bodenwerder, en Hanovre. Il était grand chasseur et conteur d'aventures impossibles. Son premier historien fut Eric Raspe, professeur et bibliothécaire à Cassel, archéologue et minéralogiste distingué, qui s'enfuit à Londres, ayant été accusé d'avoir dérobé une partie des collections qui lui étaient confiées : *Baron Munchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia*, Londres, 1785. C'est sur la quatrième édition du livre de Raspe, et probablement avec la collaboration de Lichtenberg, que Bürger composa son roman : *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abentheuer des Freyherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegte*; *aus dem Englischen nach der neuesten Ausgabe übersetzt, hier und da erweitert, und mit noch mehr Kupfern gezieret*; Londres (Gœttingue), 1787.

2. Cet épisode, qui a été plusieurs fois édité séparément sous le titre de *Der Oberhof*, a été traduit par Mario d'Asa : *La blonde Lisbeth*, avec une préface de Nefftzer; Leipzig, 1861.

chant du cygne, disent ses biographes; mais quelle différence entre les strophes cahotantes d'Immermann et les doux vers de Gotfrit de Strasbourg, son modèle[1] !

3. — EICHENDORFF.

Le baron Joseph d'Eichendorff a été appelé avec raison le dernier des romantiques; il marque réellement la fin de l'école et même déjà un commencement de réaction. Il reste romantique par ses tendances catholiques, mais son catholicisme n'est pas une fantaisie d'artiste ni un besoin d'exaltation mystique; c'est le fond primitif et héréditaire de sa nature morale et religieuse. Il est encore romantique par la composition relâchée de ses grands ouvrages; un roman n'est guère, pour lui, qu'une suite d'épisodes, et il ne voit aucun inconvénient à commencer un livre sans savoir comment il le finira. La partie du romantisme qu'il rejette, c'est la théorie de l'art abstrait, la séparation absolue de l'idéal et du réel, surtout l'isolement orgueilleux du poète et son dérèglement moral. Enfin, ce qui est à lui, c'est son lyrisme, directement puisé à la nature, frais, délicat, peu varié cependant, simple expression d'une âme restée longtemps jeune.

Il est né en 1788, au château de Lubowitz, dans la Haute-Silésie, d'une famille originaire de la Bavière. C'est dans ses souvenirs d'enfance qu'il reconnaissait lui-même la vraie source de sa poésie. « C'est une merveilleuse chanson que le murmure « des forêts[2] dans les montagnes du pays natal; elle nous suit « partout; elle entre par la fenêtre ouverte; elle résonne dans « nos rêves; jamais le lieu natal *n'a lâché* un poète[3]. » Eichendorff

1. **Éditions.** — *Karl Immermann's Schriften*, 14 vol., Dusseldorf, 1835-1843. — *Memorabilien*, 3 vol., Hambourg, 1840-1843. — *Theater-Briefe*, Berlin, 1851. — Nouvelle édition : *Gesammelte Schriften*, avec une biographie et des introductions, par Boxberger, 20 vol., Berlin, 1883. — Choix, par Muncker (6 vol., Stuttgart, 1897), et par Max Koch (2 vol., Stuttgart, collection Kürschner).

A consulter. — Putlitz, *K. Immermann, sein Leben und seine Werke*, 2 vol., Berlin, 1870. — K. Fellner, *Geschichte einer deutschen Musterbühne, K. Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf*, Stuttgart, 1888. — *K. Immermann, eine Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag des Dichters, mit Beiträgen von* Fellner, Geffken, R. M. Meyer, Schulthess; Hambourg et Leipzig, 1896. — Voir aussi un article de David-Frédéric Strauss, dans ses *Kleine Schriften*.

2. *Das Waldesrauschen*, un des mots les plus fréquents dans le vocabulaire poétique d'Eichendorff.

3. « Keinen Dichter noch liess seine Heimat los, » dans la nouvelle : *Dichter dun ihre Gesellen* (1834).

n'a jamais cessé de revoir en imagination le manoir paternel, la large terrasse qui en faisait le tour, le parc avec ses jets d'eau, les prairies en pente qui descendaient jusqu'à l'Oder. Ses premières lectures, à part celles que ses précepteurs lui imposaient, furent les vieux romans populaires, *Geneviève de Brabant*, *la belle Maguelone*, *les Quatre fils Aymon*, et le lieu où il les lisait était parfois singulièrement choisi. « Ma place favorite était dans les « plus hautes branches d'un poirier qui s'élevait au bord du « jardin ; la vue s'étendait de là sur une mer de verdure, et, « dans les soirées orageuses, je voyais les sombres nuées venir « vers moi depuis la lisière de la forêt. Je ne sais si c'était le « printemps qui enchantait de sa lumière les histoires que je « lisais, ou si c'était le reflet de leurs merveilles qui rehaussait le « printemps ; mais les fleurs, les bois et les prés étaient autres à « mes yeux. Il me semblait que ces livres étaient la clef d'or « qui m'ouvrait les trésors de la nature. Jamais tant de douceur « et de joie n'a passé sur mon âme[1]. » Tout le contenu des poésies lyriques d'Eichendorff, du moins des meilleures, est donné dans cette confession. Il reçut toute l'éducation aristocratique du temps, devint bon cavalier, chasseur adroit, galant danseur. Il aimait, comme les personnages de ses romans, les promenades aux manoirs voisins, les longues courses à travers bois. Il parle surtout d'un voyage qu'il fit, en compagnie de ses parents, à travers la Saxe et la Bohême jusqu'à Prague, avec tout l'attirail qu'un seigneur allemand de la fin du XVIIIe siècle menait encore derrière lui. Pendant la campagne d'Iéna, il se trouvait à l'université de Halle : les cours ayant été suspendus, il se rendit à Heidelberg, où il entra en relations avec le groupe de Brentano et d'Arnim. Ensuite il visita Paris, et, au retour, il séjourna deux ans à Vienne (1810-1812), où il connut Frédéric Schlegel. En 1813, il s'engagea dans un bataillon de chasseurs. Il fit toute la campagne, et rentra à Paris, en 1815, avec les troupes alliées. Après la paix, il fut chargé de diverses fonctions administratives, que l'indépendance de son caractère lui rendait parfois difficiles. Il fut attaché, pendant près de treize ans (1831-1844), au ministère des cultes à Berlin : c'est l'époque de sa liaison avec Chamisso, avec Hitzig, avec l'historien Raumer, avec le jurisconsulte Savigny. Il restait, vers le milieu du siècle, avec

1. *Erlebtes*. dans les œuvres posthumes ; Paderborn, 1866.

Bettina Brentano, le seul représentant de l'école romantique; il mourut à Neisse, en Silésie, en 1857.

Le premier roman d'Eichendorff et le plus considérable de ses ouvrages, intitulé *le Pressentiment et l'Heure actuelle* [1], parut, avec une préface de Fouqué, en 1815. Il avait été écrit de 1806 à 1813, c'est-à-dire dans l'intervalle qui sépare les campagnes d'Iéna et de Leipzig, et il devait montrer les anxiétés d'un cœur patriotique dans ces années qui pouvaient amener une ruine complète aussi bien qu'un relèvement. Par malheur, la trame décousue du livre marque trop bien les déchirements intérieurs de l'auteur. Lui-même a donné un bel exemple de résolution, mais ses personnages sont plus découragés que lui. Le comte Frédéric, dans lequel il a mis le plus de lui-même, se retire dans un couvent; son frère se console par la magie. Une châtelaine émancipée, après avoir prêché à satiété la doctrine de l'amour libre, met le feu à son manoir et se donne la mort. L'idée du livre, quoiqu'elle ne se dégage pas nettement, semble être contenue dans les tirades sur le *faux romantisme*, qui a mis un abîme entre la poésie et la vie, créant ainsi une poésie sans vie et une vie sans poésie. « Comment voulez-vous, » dit un jour Frédéric, « qu'on « estime vos œuvres, qu'on les aime, qu'on en soit édifié, si vous « n'avez pas foi en vous-même? Rien n'est grand que ce qui part « d'un cœur simple. Je hais plus que la mort cette éternelle « lamentation, qui s'épanche en sonnets pleurards, et qui gémit « piteusement sur le bon vieux temps. C'est un feu de paille, qui « ne brûle pas les méchants, et qui n'éclaire pas les bons. « Combien êtes-vous qui souffrez réellement de nos misères? « Cessez donc de vous plaindre, si vous n'êtes pas meilleurs que « votre époque, car aucune époque n'est foncièrement mauvaise. « Les saints martyrs, qui se jetaient dans les flammes en « invoquant le nom de leur Sauveur, voilà les vrais frères des « poètes... Vous êtes amoureux, mais à votre façon. Quant à « aimer sérieusement une jeune fille, et surtout à l'épouser, « vous tenez cela pour ridicule, car vous êtes nés, dites-vous, « pour la poésie. Et quand la guerre sévit, vous célébrez avec un « enthousiasme sans bornes, et toutefois avec l'air distingué de « l'homme qui est arrivé à *un point de vue supérieur*, ces natures « de fer, ces cœurs de bronze, boulevard de la société. Mais

1. *Ahnung und Gegenwart*, Nuremberg, 1815.

« quant à vous jeter dans la mêlée, vous en êtes incapables, car « vous êtes nés pour la poésie. »

Le *vrai* romantisme, pour Eichendorff, c'était, au fond, le classicisme, avec une teinte catholique. Lui-même n'a pu être classique que dans les petits genres. Ses deux tragédies, *Ezzelin de Romano* (1828), inspiré par l'*Histoire des Hohenstaufen* de Raumer, et *le Dernier Héros de Marienbourg* (1830), emprunté à l'histoire des chevaliers teutons, contiennent quelques belles scènes; la seconde a été seule représentée, et sans succès, à Kœnigsberg. La comédie des *Prétendants* [1], rappelle, pour le sujet et quelquefois pour le style, *les Jeux de l'Amour et du Hasard* de Marivaux. Mais Eichendorff n'a jamais sérieusement étudié les conditions du théâtre. Ses nouvelles, écrites dans une langue vive et alerte, ont gardé plus de lecteurs que son grand roman. La plus populaire est celle qui a pour titre *Épisodes de la vie d'un petit vaurien* [2]. Ce petit vaurien, fils d'un meunier, que son père renvoie du logis pour qu'il aille gagner son pain, est pourtant bon à quelque chose : il sait jouer du violon et il chante à merveille. Aussi, partout ailleurs que dans le moulin paternel, on lui fait accueil. Il arrive dans un château, aperçoit une jeune fille qui le charme, la prend pour une comtesse, et s'en va, désespérant de se faire aimer d'elle. Il continue ses aventures, va jusqu'à Rome, revient au château, apprend que son idole est la nièce du portier, et se trouve trop heureux de l'épouser. Cette nouvelle est, comme les autres, émaillée de gracieuses chansons. Partout, chez Eichendorff, c'est le poète lyrique qui reparaît, et c'est comme poète lyrique qu'il vivra [3].

1. *Die Freier*, 1833.

2. *Aus dem Leben eines Taugenichts* (avec une autre nouvelle, *Das Marmorbild*, et un choix de poésies), Berlin, 1826.

3. **Éditions**. — *Sämmtliche Werke*, 6 vol., Leipzig, 1864. Cette édition comprend la traduction de onze pièces de Calderon et celle du *Comte Lucanor* de don Juan Manuel. — Vers la fin de sa vie, Eichendorff publia plusieurs ouvrages de critique et d'histoire, dont le but était de montrer l'influence du catholicisme sur le développement de la littérature allemande; ces ouvrages ont été réunis par son fils sous le titre de *Vermischte Schriften* (6 vol., Paderborn, 1866). — *Gedichte aus dem Nachlass*, par H. Meisner, Leipzig, 1888. — *Jugenddichtungen*, par E. Hœber, Berlin, 1894. — Choix (*Erlebtes* et *Gedichte*), avec La Motte Fouqué, par Max Koch, dans la collection Kürschner.

4. — LA POÉSIE PATRIOTIQUE DE 1813.

Le romantisme, par ses tendances idéales, et même par le vague de ses conceptions, répondait trop à certains côtés du caractère allemand pour pouvoir disparaître tout d'un coup. Son influence, tour à tour combattue et renaissante, se prolongea jusque vers le milieu du siècle; il prit même une force nouvelle lorsque, après le retour de la paix, il entra dans la politique réactionnaire de la Sainte-Alliance. Mais il fut violemment tiré de son rêve par le grand appel aux armes de 1813. Les défaites d'Iéna et de Wagram avaient été suivies d'abord d'un profond découragement. Les plus fermes renonçaient à la lutte; les plus clairvoyants doutaient de l'avenir. Même après la retraite de Russie, Napoléon paraissait encore assez redoutable pour que les gouvernements hésitassent à se déclarer contre lui. Gœthe disait encore, en 1813, à Dresde, devant un groupe de patriotes dont faisait partie le père du poète Kœrner : « Cet homme est trop « grand! Vous avez beau secouer vos chaînes, vous ne les briserez « pas, vous ne ferez que les entrer plus profondément dans votre « chair. » Et c'est ce que pensaient la plupart des hommes d'État qui dirigeaient les affaires de l'Autriche et de la Prusse. Il fallut l'intervention d'un facteur nouveau pour tromper les prévisions, en apparence les mieux fondées, de la diplomatie. Ce facteur, ce furent les masses populaires, qui, une fois déchaînées, agissent comme une force de la nature, aveugle et irrésistible. Certes les réformes de Stein et de Scharnhorst ont puissamment contribué au succès des armes prussiennes, mais l'Allemagne, en fin de compte, a dû sa délivrance à l'élan patriotique et noblement irréfléchi de la jeunesse allemande.

L'Allemagne, luttant pour son indépendance, put invoquer à son tour, et contre nous, les sentiments qui avaient enflammé les soldats de la Révolution et qui avaient préparé leurs victoires. « Ce n'est point une guerre qui intéresse les couronnes, c'est une « guerre sainte, une croisade. Le droit, l'honneur, la vertu, la foi « et la conscience, que le tyran arracha de nos cœurs, il faut les « regagner en faisant triompher la liberté. » Le poète qui disait ces mots, Théodore Kœrner, né à Dresde en 1791, avait été élevé dans l'admiration de Schiller, l'ami de son père. C'était un caractère impétueux; il fut obligé de quitter l'université de Leipzig, à

la suite d'un duel. Il fit paraître, en 1810, un recueil de poésies, qui, d'après le titre, *Boutons de fleurs*, était une simple promesse [1]. En même temps, il écrivait des comédies légères, sans grande originalité, mais d'un style facile, et qui dénotaient une certaine entente de la scène. Le succès de *Zriny*, tragédie en cinq actes, le fit attacher, en 1813, comme poète dramatique, au théâtre de la cour à Vienne. Ce n'était pourtant pas un chef-d'œuvre, mais les sentiments guerriers qui y étaient exprimés trouvaient alors de l'écho dans les âmes. L'action se borne à la défense héroïque d'une bicoque contre toute l'armée de Soliman, et, pour développer l'intrigue, l'auteur y inséra un amour épisodique comme celui de Max et de Thécla dans *Wallenstein*. Il avait déjà composé une seconde tragédie, *Rosemonde*, et plusieurs autres pièces, quand le roi Frédéric-Guillaume III, cédant à la pression du parti patriote, publia son appel aux armes. Kœrner écrivit à son père : « Si Dieu m'a réellement donné un esprit plus qu'ordinaire, à « quel moment pourrais-je mieux le faire valoir? Une grande « époque veut de grands cœurs. Dois-je, sur ma pauvre lyre, « chanter lâchement mon admiration pour mes frères victorieux? « ou écrire des comédies pour un théâtre de bois, lorsque je me « sens assez de force et de courage pour dire mon mot sur le « grand théâtre du monde? » Il s'enrôla dans le corps franc des Chasseurs noirs, devint presque aussitôt officier, et tomba dans une des premières rencontres, aux environs de Hambourg. Il n'avait pas fini sa vingt-deuxième année. L'Allemagne crut perdre en lui un émule de Schiller; il n'était encore qu'un disciple, peut-être même un disciple trop fidèle. Il produisit, dans sa courte carrière, qui n'embrasse guère que trois ou quatre ans, une douzaine de tragédies, de comédies ou d'opéras, sans compter ses poésies lyriques et ses nouvelles : une telle promptitude témoigne plutôt d'une fertilité superficielle que d'une vraie fécondité. Son style dramatique est la prose déclamatoire des premières pièces de Schiller, coulée dans le rythme ïambique des dernières; mais les vers négligés ou vides abondent. Son père publia après sa mort ses chants guerriers, sous le titre de *la Lyre et l'Épée*, et ce fut là son œuvre immortelle, née au jour le jour, au bivouac, dans les veillées, dans les intervalles du combat, vraie, éloquente, noblement passionnée, un peu déclamatoire

1. *Knospen*, Leipzig, 1810.

aussi, mais qu'importe? Ici la déclamation est, pour ainsi dire, dans le sujet; elle n'est que la marque naturelle d'une âme emportée par un élan d'héroïsme et un besoin de sacrifice [1].

La guerre actuelle est une guerre sainte : cette parole de Kœrner résume toute la poésie de Max de Schenkendorf. Il était né à Tilsit, en 1783, et il fit ses études à Kœnigsberg. Un duel au pistolet le priva de l'usage de la main droite. Il entra, en 1812, au quartier général prussien, et il assista à la bataille de Leipzig, tenant son épée de la main gauche. Il mourut, comme conseiller de gouvernement, à Coblentz, en 1817. Schenkendorf est un romantique pur. Ce qu'il combat, c'est la Révolution française, qu'il personnifie dans Napoléon. Ce qu'il regrette et ce qu'il redemande, c'est le Saint-Empire romain, avec une chevalerie brillante et fidèle, un peuple pieux et résigné. La liberté qu'il chante est un vague idéal; « elle trône dans les étoiles, mais elle se « tient aussi à l'ombre des vertes forêts; elle est présente dans « tous les lieux où l'on échange des serments d'amitié ou « d'amour, où les hommes s'unissent pour la défense du droit, « où une âme croyante s'élève à Dieu. » Les cantiques religieux de Schenkendorf sont supérieurs à ses chants de guerre. Son vers est mélodieux. Sa poésie, aussi bien que son caractère, fait penser à Novalis. « C'est une arrière-saison du romantisme, » dit Eichendorff, « un été portant déjà la pâleur de l'automne [2]. »

Tout autre est celui qu'on a appelé le père Arndt. Né en 1769, Ernest-Maurice Arndt plonge encore dans la période précédente. Les essais poétiques de sa jeunesse paraissent d'un contemporain de Klopstock; on y rencontre Apollon et Bacchus à côté d'Arminius et de ses Chérusques. Arndt était originaire de l'île de Rügen, qui faisait alors partie de la Poméranie suédoise. Il était

1. Un malheur des poètes morts jeunes, c'est d'être livrés sans défense au zèle indiscret de leurs amis. Le père de Kœrner fit d'abord un choix sévère d'œuvres posthumes, lyriques ou dramatiques (Leipzig, 1815). Mais, plus tard, les éditions des œuvres complètes s'augmentèrent sans cesse de poésies nouvelles, que l'auteur aurait sans doute supprimées ou remaniées. — **Éditions** : *Sämmtliche Werke*, avec une introduction de Streckfuss et une biographie par Tiedge, 4 vol., Berlin, 1834; — avec une introduction de Fr. Fœrster, 4 vol., Berlin (Hempel). — *Werke*, par Ad. Stern, 2 parties (dans la collection Kürschner). — **A consulter** : R. Brockhaus, *Th. Korner, zum 23. Sept. 1891*, Leipzig, 1891; — Peschel, *Th. Körners Tagebuch und Kriegslieder*, Fribourg-en-Brisgau, 1893 : — Peschel et Wildenow, *Th. Körner und die Seinen*, 2 vol., Leipzig, 1898. — Un *Körner-Museum* a été institué, en 1875, dans la maison où le poète est né.

2. Poésies complètes, Berlin, 1837; 3e éd., avec une notice biographique, par A. Hagen, Stuttgart, 1862.

fils d'un serf affranchi, et un de ses premiers écrits eut pour but de faire abolir le servage. Après avoir fait ses études à Greifswald et à Iéna, il voyagea en Allemagne et en France, et, au retour, il devint professeur d'histoire à l'université de Greifswald. Le premier volume de son ouvrage intitulé l'*Esprit du Temps*[1] lui attira la colère de Napoléon, alors maître de l'Allemagne du Nord. Il se réfugia en Suède, mais revint deux ans après, sous un faux nom, et reprit sa chaire. Il sema dès lors les brochures, les pamphlets, les manifestes, les chants de guerre. Son style est celui d'un tribun et d'un soldat, fort et dur, souvent trivial. Il jette l'injure à la face de l'ennemi. Les Français sont, pour lui, des voleurs et des assassins; il les fait fuir, dans ses vers, comme une troupe de lièvres, même à Lutzen, où pourtant Blücher consentit à leur céder le champ de bataille. C'est Arndt qui a créé cette variété du patriotisme allemand qui n'a pas entièrement disparu et qui consiste surtout dans la haine de la France. Il a conçu un idéal de pur germanisme, formé de tout ce qui est contraire à l'esprit français; même la grossièreté est, pour lui, vertu allemande. Son rôle fut à peu près terminé en 1815. Arndt est un de ces hommes utiles dans les moments de crise, qui ne devraient pas survivre à leur courte mission. Après la paix, on le trouva gênant, et l'on fut ingrat envers lui. Il fut privé, en 1820, de la chaire d'histoire qui lui avait été assignée dans la nouvelle université de Bonn, et il vécut longtemps dans la retraite. En 1840, lors du ministère Thiers, il sonna encore une fois le tocsin. La même année, le roi Frédéric-Guillaume IV lui rendit sa chaire. Il fut sans influence au parlement de Francfort, où il fut élu en 1848; il mourut en 1860, âgé de quatre-vingt-dix ans.

Arndt a laissé dans la littérature allemande le souvenir d'un type original, plutôt qu'une trace d'écrivain. Ses poésies patriotiques, sans avoir le beau souffle oratoire de Kœrner, se rapprochent davantage de l'allure vive et brusque du chant populaire; quelquefois il en composait lui-même la mélodie. Son livre sur l'*Esprit du temps* aurait pu, avec plus de souci de la forme, avoir une influence durable. Il s'y montre l'adversaire déclaré du romantisme, de la philosophie abstraite et de l'art pur. « Nous « nous sommes livrés, » dit-il, « à un travail sur les idées qui peut « nous remplir de satisfaction; mais, nous devons l'avouer avec

1. *Geist der Zeit*, 4 parties, Altona et Berlin, 1807-1818.

« tristesse, notre richesse céleste nous a laissés pauvres sur la « terre, et d'autres ont pris possession de notre héritage, pen- « dant que nous faisions pour eux la conquête du ciel. » Et ailleurs : « Nos philosophes nous assignent un rang élevé dans le « monde. Ce sont les Allemands, nous disent-ils, qui ont créé « et maintenu la liberté dans le domaine de la pensée et de la « croyance. Notre constitution politique, informe et vague, est « faite à souhait, ajoutent-ils, pour nous détourner de toute « préoccupation nationale et diriger notre esprit vers ce qui est « universel, purement humain, vraiment civilisateur. Le cosmo- « politisme n'est-il pas plus noble que le *nationalisme*? L'humanité « n'est-elle pas supérieure à la nation? Que le peuple disparaisse « donc comme une paille au vent, pourvu que l'humanité demeure. « Voilà ce que disent les philosophes, et ces idées sont très hautes, « mais la raison, qui les dément, est plus haute encore. Sans « peuple, il n'y a pas d'humanité. Il n'y a pas d'hommes libres, là « où il n'y a pas de citoyens libres. » Ces idées reparurent une vingtaine d'années après, sous une forme moins austère, dans les doctrines de la *Jeune Allemagne* [1].

1. **Éditions des œuvres et correspondance.** — Une édition complète des poésies d'Arndt parut dans l'année de sa mort : *Gedichte, Vollständige Sammlung*, Berlin, 1860. — Nouv. éd. des œuvres, par H. Meisner, 6 vol., Berlin, 1892-1895. — *Briefe an eine Freundin* (*Charlotte von Kathen*), par E. Langenberg, Berlin, 1878. — *Briefe an Johanna Motherby*, par Meisner, Leipzig, 1893. — Meisner et Geerds, *E. M. Arndt, ein Lebensbild in Briefen*, Berlin, 1898.

CHAPITRE X

LE DRAME ROMANTIQUE

Principes romantiques incompatibles avec le théâtre : le goût du merveilleux; l'*indétermination* de la forme. Le drame fataliste, produit naturel du romantisme. — 1. Zacharie Werner; inconsistance de son caractère. *Martin Luther. Le Vingt-quatre Février.* — 2. Les drames fatalistes de Müllner et de Houwald. — 3. Henri de Kleist; son caractère et sa vie. Ses rapports avec Weimar et avec les romantiques. Le merveilleux dans son théâtre. Les tragédies et drames : *la Famille Schroffenstein*, *Penthésilée*, *Catherine de Heilbronn*, *la Bataille d'Arminius*, *le Prince de Hombourg*. Les comédies : *la Cruche cassée*, *Amphitryon*. — 4. Œlenschlæger et sa tragédie de *Corrége*. Michel Beer; *le Paria*; *Struensee*. — 5. Grabbe, dernière expression de l'*indétermination* romantique; *le Duc de Gothland*; *Don Juan et Faust*.

Le romantisme renfermait en lui deux éléments incompatibles avec la poésie dramatique, le goût du merveilleux et l'*indétermination* de la forme.

Le théâtre, c'est la vie, celle de l'homme ou celle de l'humanité ; il montre les grandes actions qui font les destinées des peuples, ou les intérêts passagers qui s'agitent entre les individus. Il a ses genres, sérieux ou plaisants : la tragédie, le drame, la comédie, la farce, aussi légitimes l'un que l'autre, puisqu'ils correspondent à la variété même des situations de la vie. Mais il perd sa raison d'être, dès qu'il sort du domaine de la réalité vivante, dès qu'il ne produit plus l'illusion du vrai. Le théâtre est intimement lié à l'état d'une société : il peut être merveilleux, dans un temps où le spectateur croit au merveilleux; mais il n'est que puéril lorsqu'il étale devant les yeux du public les visions individuelles d'un poète, qui n'ont aucune prise sur

l'imagination du grand nombre. Un théâtre merveilleux, après Kant, était un anachronisme.

Le poète dramatique parle à une foule assemblée; il y a donc, pour lui, un art de ménager les effets, d'amener le nœud et le dénouement d'une intrigue. Des caractères intéressants dans un livre peuvent ne pas convenir à la scène. Même la forme du vers n'est pas indifférente. Une salle de théâtre a son acoustique physique et morale, et le poète qui la néglige risque de parler dans le vide. Cela est si vrai que, chez toutes les nations qui ont eu un théâtre, il s'est établi une tradition, variable dans certains détails, mais constante dans ses principes, et qui n'est que l'expression du goût national. Shakespeare, Calderon, Molière, n'ont pas créé la forme dramatique qui est devenue la leur; elle était trouvée avant eux, ou du moins elle se préparait de longue main, et ils n'ont eu qu'à la fixer, à la consacrer par des chefs-d'œuvre.

Un commencement de tradition existait en Allemagne depuis Lessing et Schiller. On avait reconnu certaines lois, inhérentes à toute poésie dramatique, quels que fussent les modèles que l'on eût devant les yeux, qu'on imitât Sophocle, Racine ou Shakespeare. Lessing les discutait minutieusement dans sa *Dramaturgie*; elles forment l'un des objets les plus courants de la correspondance entre Gœthe et Schiller. Mais les romantiques, sans tenir compte de ce qui a été fait avant eux, commencent par tout rapporter au caprice individuel. Désormais un ouvrage dramatique pourra être formé indifféremment d'une suite de scènes régulièrement enchaînées, ou d'une succession de tableaux vaguement reliés par une idée générale. Le lyrisme envahit l'action, sous prétexte de lui donner un caractère idéal. L'abstraction allégorique se substitue à la vérité concrète; les personnages deviennent des symboles, et les symboles ne sont pas toujours clairs. On emploie tour à tour les mètres les plus divers, anciens ou modernes, et, après avoir emprunté l'alexandrin à la France, le trimètre ïambique à l'antiquité, on arrive enfin au petit vers de Calderon, le vers trochaïque de huit syllabes, rimé ou non : ce fut la forme définitive du drame fataliste. Toute tradition était rompue, et l'on pouvait affirmer, après le triomphe de l'école romantique, que l'Allemagne n'aurait jamais un théâtre national, ou du moins que l'avénement d'un tel théâtre était remis à un avenir incertain.

Le drame fataliste est un produit naturel de l'esprit roman-

tique. Tieck, qui plus tard le répudia, en donna le premier exemple, dès 1795, dans *Charles de Berneck.* On essaya, dans la suite, de le rattacher à *la Fiancée de Messine* de Schiller. Mais Schiller, en poète philosophe qu'il était, avait eu soin, tout en faisant voir à l'arrière-plan du sujet le fantôme d'une destinée inéluctable, d'attribuer à chaque personnage une part de culpabilité, qui à elle seule aurait suffi pour l'entraîner dans la catastrophe commune. Le destin qui règne dans le drame fataliste est, au contraire, un sort capricieux qui frappe indistinctement les innocents et les coupables, qui s'acharne même de préférence sur les innocents, et qui est attaché à une circonstance fortuite, à une prédiction, à la rencontre d'une certaine personne, au retour d'une date. Les situations sont toujours les mêmes : la rivalité de deux frères, l'arrivée inopinée d'un fils inconnu, d'un époux que l'on croyait mort. On vit dans le parricide, dans le fratricide, dans l'inceste. Les plus tristes rôles sont attribués aux femmes et aux enfants, les unes complices inconscientes des crimes de leurs maris ou de leurs frères, les autres voués à la mort par la tache de leur naissance. Les pressentiments s'expriment dans des monologues. Des orages annoncent la catastrophe prochaine; la flamme expirante d'une bougie indique l'approche du meurtrier; des horloges marquent l'heure fatale. Le drame fataliste, c'est, quant à la forme, la puérilité de la mise en scène, et, quant au fond, l'horreur commandée par le hasard, c'est-à-dire la chose la moins dramatique du monde [1].

1. — ZACHARIE WERNER.

Zacharie Werner est un mystique doublé d'un viveur; il mena de front ces deux personnages jusqu'au jour où, par fatigue, le mysticisme le prit tout entier. Sa mère mourut folle; elle avait cette idée fixe qu'elle était la Vierge Marie et son fils le Sauveur du monde. Né à Kœnigsberg, en 1768, Werner étudia le droit dans sa ville natale, et entra ensuite dans l'administration des domaines. Il n'avait pas encore quitté l'université lorsqu'il débuta par un volume de poésies mêlées [1]; c'étaient des chansons et des

1. **A consulter.** — Minor, *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern*, Francfort-sur-le-Moin, 1883.
1. *Vermischte Gedichte*, Kœnigsberg, 1789.

satires, œuvres frivoles, sans originalité. Il divorça trois fois en douze ans. Lorsqu'il se sépara de sa troisième femme, une Polonaise qui ne savait pas l'allemand et dont lui-même ne comprenait pas la langue, il écrivit à un de ses amis : « Je ne suis pas un « méchant homme, mais je suis faible sous bien des rapports, « quoique sous d'autres rapports Dieu m'ait donné de la force ; « je suis inquiet, capricieux, avare, désordonné. Tu le sais bien, « je suis toujours occupé de mille affaires et de mille fantaisies à « la fois. En outre, je fréquente ici les spectacles et les réunions « mondaines, et ma femme ne pouvait pas avoir avec moi une vie « agréable. Elle est innocente de notre divorce, je le suis peut-« être aussi, car est-ce ma faute si je suis fait ainsi? » Il était alors à Berlin, où il avait été appelé comme secrétaire intime. C'était une nature incohérente, un assemblage disparate de quelques qualités et de beaucoup de défauts. Une de ses qualités était la sincérité : toute sa vie, il a blâmé sa conduite et critiqué ses écrits, sans se corriger et sans faire mieux. Avant d'arriver à Berlin, il avait occupé un emploi inférieur à Varsovie, où il s'était lié avec Hoffmann et Hitzig. C'est là qu'il écrivit ses deux premiers ouvrages dramatiques, *les Fils de la Vallée* et *la Croix sur la Baltique* [1]. Les Fils de la Vallée constituent une sorte de franc-maçonnerie religieuse, qui succède à l'ordre des Templiers, et qui doit un jour régénérer le monde. Ce sujet est développé en deux longs drames, de six actes chacun, dont le principal défaut est que rien ne se trouve au premier plan et qu'on ne sait à qui s'intéresser. *La Croix sur la Baltique* montre l'établissement du christianisme en Prusse ; un des personnages est le fantôme de saint Adalbert, qui porte une flamme sur le front et qui fait des miracles. Cette pièce devait avoir également une suite, qui ne fut écrite que beaucoup plus tard. A Berlin, principalement par ses rapports avec Iffland, Werner apprit à mieux connaître les conditions de la scène ; il écrivit alors son meilleur ouvrage, *Martin Luther ou la Consécration de la force* [2], qui fut représenté avec un grand éclat, et dont le succès s'est maintenu jusqu'à une époque récente. Le choix du sujet était hardi ; il était peut-être difficile d'en faire sortir un

1. *Die Söhne des Thales*, Berlin, 1803. — *Das Kreuz an der Ostsee ; Erster Theil : Die Brautnacht* ; Berlin, 1806.
2. *Martin Luther oder die Weihe der Kraft*, Berlin, 1807.

conflit dramatique, et ce n'est pas ce que Werner y cherchait. Il ne veut que faire passer devant nos yeux une série de tableaux, et quelques-uns, comme celui de la diète de Worms, ont de la grandeur. Quand la toile se lève sur le quatrième acte, Luther prononce la péroraison de son discours : « Et par là, très puissant « empereur, révérés princes et seigneurs, j'ai confessé ce que « j'enseigne et ce que je veux. Je ne suis qu'un simple moine ; je « n'ai pas vécu dans les cours, mais dans les cellules ; j'ignore les « usages du grand monde. Cependant je n'ai nulle crainte de « révéler ce que Dieu a mis dans mon cœur. Ce n'est pas ma propre « gloire, c'est l'honneur de Dieu et le salut de la chrétienté que « je cherche : c'est pourquoi je suis forcé d'annoncer, quoique « sans art, la simple et pure parole de Dieu. » Et lorsque, après l'avoir sommé plusieurs fois de se rétracter, ses juges lui demandent une réponse formelle, il ajoute : « Ma réponse, la voici, sans « réticence et sans artifice. Je ne rétracte rien. Le pape peut se « tromper, les conciles peuvent se tromper : l'Écriture seule est « vraie. Aussi longtemps que, l'Écriture à la main, vous ne me « convaincrez pas d'erreur, je reste ferme sur ma croyance, lors « même que vous réduiriez mon corps en cendres. J'obéis à la « voix de ma conscience. Me voici donc : que Dieu me soit en « aide ! Je ne puis faire autrement. Amen ! » La suite de l'action, la condamnation du réformateur, sa retraite à la Wartbourg, sa réapparition au milieu des briseurs d'images, sont à peu près conformes à l'histoire. Ce qui appartient en propre à Werner, ce sont les ingrédients mystiques. Luther et Catherine de Bora sont prédestinés à s'aimer ; il faut qu'ils se rencontrent et qu'ils s'unissent ; ils y sont préparés par des songes et des apparitions. L'amour de Catherine est, pour Luther, la *consécration de sa force* ; à eux deux, ils représentent la force et la tendresse, les deux puissances qui subjuguent le monde. Lorsque Werner eut passé au catholicisme, il se crut obligé de faire une rétractation publique de sa pièce, et il écrivit alors *la Consécration de la faiblesse* [1], un petit poème, où, avec une certaine outrecuidance, il associe son prétendu relèvement à celui de la nation allemande.

Après les événements de 1806, Werner se démit de ses fonctions et se rendit à Vienne, où il espérait trouver un emploi au

1. Il faudrait dire *de la non-force*, ou de l'impuissance : *Die Weihe der Unkraft*, Francfort-sur-le-Mein, 1814.

théâtre. Il écrivit alors deux de ses pièces les plus faibles, *Attila, roi des Huns*, et *Wanda, reine des Sarmates*, qu'il appela des tragédies romantiques. Dans l'une, Attila était converti au christianisme par un mariage mystique avec la princesse Honoria. Dans l'autre, un personnage fabuleux, la reine Libussa, entourée d'un chœur de jeunes filles, venait annoncer le nouvel évangile d'amour dont Werner s'était fait l'apôtre. N'ayant pu se fixer à Vienne, il commença une vie errante, s'arrêta deux fois à Weimar, et séjourna quelque temps auprès de Mme de Staël à Coppet. Un jour, il récita dans le salon de Gœthe un sonnet où la pleine lune était comparée à une hostie, ce qui étonna beaucoup. *Wanda* n'en fut pas moins représentée à Weimar, en 1809. *Sainte Cunégonde, impératrice d'Allemagne*, qui date de la même époque, fut moins heureuse et ne put arriver à la scène. Dans ce drame, les extases de Cunégonde devaient être jouées en pantomime; elles sont décrites en détail dans les indications scéniques.

C'est pendant son second séjour à Weimar que Werner écrivit *le Vingt-quatre Février*, qui est devenu le type du drame fataliste[1]; on prétend même, ce qui est peu vraisemblable, que le sujet avait été approuvé par Gœthe. Plusieurs crimes se commettent dans une même famille, à travers trois générations, toujours à la même date et avec le même instrument, fatalement, presque innocemment. Un enfant tue sa sœur en jouant; un père tue son fils sans le connaître. Tout est resserré en un acte; les effets se succèdent avec une telle rapidité, qu'on ne s'aperçoit pas des invraisemblances du sujet. Le dernier crime, qui constitue l'action, se prépare et se commet dans l'espace d'une heure, de onze heures à minuit; mais tout le passé pèse sur cette heure fatale. La pièce donne l'impression d'un cauchemar. Elle fut représentée à Weimar en 1810. « Ce que le sujet avait d'effrayant, » dit Gœthe, « disparut devant la pureté et la perfection du jeu « des acteurs. » Selon d'autres témoins, « on se serait cru au « jour du jugement dernier. »

Werner était alors à Rome, et son Journal nous renseigne sur la vie qu'il y menait. Le matin il s'agenouillait sur le tombeau des apôtres, et le soir il fréquentait les sociétés les moins honnêtes; il se faisait pardonner chaque jour le péché de la veille. Il paraît que les *Affinités électives* de Gœthe, avec leur théorie du

1. Werner avait perdu, le 24 février 1804, sa mère et un de ses meilleurs amis.

renoncement, furent le dernier instrument de sa conversion. Il passa au catholicisme en 1810, et se condamna dès lors aux jeûnes et aux macérations. Quatre ans après, il devint prêtre. Ses prédications à Vienne, pendant le congrès, attirèrent une foule énorme; son éloquence consistait surtout dans l'étalage de ses plaies intérieures; sa haute taille et son geste théâtral ajoutaient à l'effet de sa parole. Il écrivit encore une tragédie en cinq actes, *la Mère des Macchabées* (1820), et continua de prêcher jusqu'à ses derniers jours, l'hiver à Vienne, l'été en tournée dans les provinces autrichiennes; il mourut en 1823. Ses écrits témoignent d'un vrai talent, égaré et perdu; sa vie et son caractère offrent l'image de la plus profonde désolation morale [1].

2. — MÜLLNER ET HOUWALD.

Le drame fataliste avait de quoi séduire des écrivains sans génie. Comme le destin se chargeait de nouer et dénouer l'intrigue, on pouvait se passer de vérité et de naturel, et une certaine invraisemblance était presque un mérite. Pour avoir une idée de ce que le drame fataliste devint entre les mains de Müllner et de Houwald, les principaux successeurs de Werner, il suffit de passer en revue quelques-uns des sujets qu'ils portèrent au théâtre.

Voici *le Vingt-neuf Février* de Müllner (1812), imitation du *Vingt-quatre Février* de Werner. Un forestier a épousé sa sœur sans la connaître; il apprend la vérité par un oncle revenu d'Amérique. Alors il dit à son fils, un enfant de onze ans : « Tu es le neveu « de ta mère, et ton père est ton oncle. » Le pauvre enfant, justement effrayé de cette révélation mystérieuse, demande la mort. Tous les événements tragiques de la pièce ont lieu le jour bissextile, « ce jour que Dieu n'a pas fait, et que la folie humaine a « ajouté au calendrier ». *Le Vingt-neuf Février* fut interdit à Vienne par la censure, « l'inceste n'étant pas un spectacle à pro-« duire devant le public ». Mais Müllner ne fit aucune difficulté de changer le dénouement : une lettre arrivait fort à propos

1. **Œuvres.** — *Ausgewählte Schriften*, 13 vol., Grimma, 1840-1841. — **Biographie** : Schütz, *Zach. Werners Biographie und Charakteristik, nebst Original-Mittheilung aus dessen handschriftlichen Tagebüchern* (14e et 15e vol. des Œuvres), 2 vol., Grimma, 1814; — Hitzig, *Lebensabriss Werners*, Berlin, 1823.

« c'est le mot *ambition* [1]. » Son ambition à lui ne savait où se prendre. Ce qui lui coûtait le plus, c'était une résolution. Avant d'avoir terminé sa première année d'études, et pendant qu'il faisait à Berlin de vagues démarches pour se faire attacher au ministère des finances, il écrivait à Ulrique : « Ma tête ressemble « à une urne de loterie, où, à côté d'un numéro gagnant, se trou- « vent mille mauvais numéros. Il est bien pardonnable, dans ce « cas, de remuer les billets d'une main incertaine. Sans doute, cela « ne sert à rien, mais du moins on éloigne ainsi le moment ter- « rible qui décide irrévocablement du destin d'une vie entière. « Plus d'une fois j'ai été sur le point de me résigner à une de ces « fonctions où les hommes trouvent ce qu'ils appellent le bonheur, « et finalement je pourrais me consoler par l'exemple d'Apollon « lui-même, qui fut condamné à servir comme valet sur la terre. « Mais le but supérieur que je me suis proposé autrefois n'a pas « cessé de m'attirer, et je ne puis y renoncer sans rougir de « moi-même [2]. »

Au printemps de l'année 1801, il partit brusquement pour Paris. C'était un voyage d'expérience, une sorte de reconnaissance qu'il poussait vers le centre du monde civilisé. Il visita, en passant, Dresde, Leipzig, les bords du Rhin. A Dresde, en assistant à une messe en musique dans la chapelle de la cour, il fut tenté, dit-il, de se prosterner devant l'autel et de se faire catholique. A peine eut-il touché Paris, que le disciple de Rousseau, qui sommeille dans le cœur de tout Allemand de la fin du XVIIIe siècle, se réveilla en lui. La ville lui parut sale, les habitants vicieux. Les sciences, dont il avait exalté les bienfaits, ne furent plus, à ses yeux, que des agents de corruption. Il fréquenta peu le monde, même le monde des lettres. Au mois de novembre, il s'achemina vers la Suisse. Il ne voyait alors que l'envers de la civilisation, les besoins factices qu'elle amène, les convoitises qu'elle excite, et il songeait sérieusement à se faire paysan. Il se lia cependant, à Berne, avec le romancier Zschokke et avec Louis Wieland, le fils de l'auteur d'*Oberon*, qui le tirèrent momentanément de sa solitude. C'est à eux qu'il fit la lecture de son premier essai dramatique, *la Famille Schroffenstein*, une tragédie sanglante;

1. *Heinrich von Kleists Briefe an seine Braut*, *herausgegeben* von K. Biedermann, Breslau et Leipzig, 1884.

2. *Heinrichs von Kleist Briefe an seine Schwester Ulrike*, *herausgegeben* von Koberstein, Berlin, 1860.

mais il ne put arriver jusqu'à la dernière scène, la plus pathétique, raconte Zschokke dans son *Autobiographie*, car le rire des auditeurs, qui allait toujours croissant, finit par gagner le lecteur. Une gravure suspendue dans la chambre de Zschokke, *la Cruche cassée*, devint l'occasion d'un concours entre les trois amis; on y voyait un couple d'amoureux, l'air triste et embarrassé, la jeune fille tenant une cruche cassée entre ses mains, et à côté d'elle une vieille criaillant et désignant le jeune homme à la vindicte d'un juge. Zschokke fit sur cette donnée une nouvelle, et Kleist esquissa une comédie, qu'il ne termina que cinq ans plus tard [1].

Le petit groupe bernois se sépara vers la fin de l'hiver. Zschokke fut obligé de quitter la ville, pour cause politique. Kleist tomba malade. Sa sœur accourut pour le soigner et le ramena en Allemagne. Ils passèrent par Weimar. Schiller fit bon accueil au jeune poète; Wieland le logea dans sa maison à Osmanstædt; Gœthe, tout en lui témoignant de l'intérêt, éprouva devant lui « une sorte « d'effroi, comme devant un être sur lequel la nature aurait eu « de belles visées, mais qui serait la proie d'un mal incurable [2] ». Kleist, en effet, était moins que jamais maître de lui-même. Tantôt il s'exaltait dans le sentiment de sa supériorité, se disait le premier poète du siècle, parlait « d'arracher la couronne du front « de Gœthe lui-même », tantôt il retombait dans un morne abattement. Il était atteint d'une monomanie spéciale de suicide; son idée fixe était de vouloir mourir de compagnie avec un ami. Le nouveau voyage qu'il entreprit en Allemagne, en Suisse et en France ne s'explique que par le besoin d'échapper au démon qui le poursuivait. A Paris, il brûla le manuscrit d'une tragédie de *Robert Guiscard*, sur laquelle il avait fondé d'abord les plus grandes espérances. A Boulogne, il fut sur le point de s'engager dans l'armée de Napoléon, qui préparait sa descente en Angleterre. Il dit bien, dans une lettre [3], que ce projet « n'avait rien de politique et ne devait être jugé qu'au point de vue médical, » mais il n'en est pas moins étrange qu'il ait eu la pensée de servir sous les ordres de l'homme qu'il voudra bientôt mettre

1. Voir *l'Œuvre gravé de Deboucourt*, par M. Fenaille, Paris, 1899. Le tableau de Greuze, antérieur d'une dizaine d'années à celui de Deboucourt, ne contient que la figure principale, avec une attitude semblable. — Wieland promit une satire, qu'il ne paraît pas avoir jamais écrite ; mais il composa sur une donnée semblable sa comédie, *Ambrosius Schlinge* (1805). — A consulter : Th. Zolling, *H. von Kleist in der Schweiz*, Stuttgart, 1882.

2. Voir son article sur les *Dramaturgische Blätter* de Tieck.

3. A sa sœur Ulrique, le 24 juin 1801.

au ban du monde civilisé et même tuer de sa propre main. Un chirurgien-major le décida à retourner à Berlin, où il n'arriva que six mois après, ayant été malade en route.

Tout contribuait à le dévoyer. Lorsqu'il était en paix avec lui-même, les circonstances lui étaient contraires. A Berlin, il fut d'abord reçu comme l'enfant prodigue qui revient au logis. La reine Louise lui fit une pension, et, vers la fin de l'année, il fut attaché à la chambre des domaines de Kœnigsberg. Il reprit ses travaux littéraires; il écrivit ses premières nouvelles, commença *Michel Kohlhaas*, termina *la Cruche cassée*, et traduisit l'*Amphitryon* de Molière, qui lui donna sans doute l'idée d'un autre sujet antique, *Penthésilée*. Mais bientôt l'horizon politique se rembrunit. La Prusse entra dans la coalition, et, vers la fin de l'année 1806, les troupes françaises couvrirent tout le Nord de l'Allemagne. Kleist, dans un voyage qu'il fit de Kœnigsberg à Dresde en compagnie de deux officiers, fut arrêté comme espion et conduit en France; il fut détenu six semaines au fort de Joux, dans les montagnes du Jura, et demeura encore six mois prisonnier sur parole à Châlons-sur-Marne. Sorti de captivité, au moment de la paix de Tilsit, il s'établit à Dresde, qui fut pendant quelques années, sous le protectorat français, un refuge pour les écrivains et les artistes, une sorte de terrain neutre entre les grandes puissances belligérantes [1]. Il y fonda, avec Adam Müller, une revue, le *Phébus*, et même une librairie qui s'appela la *Librairie du Phénix* [2]. C'est dans le *Phébus* que parurent quelques-unes de ses meilleures nouvelles, le seul fragment qui soit resté de *Robert Guiscard*, et des scènes de *Penthésilée* et de *Catherine de Heilbronn*. Malheureusement, Kleist n'avait rien d'un directeur de revue. Il se brouilla avec Gœthe, qui s'était permis une critique sur *Penthésilée*; il lança contre lui quelques épigrammes peu spirituelles, l'attaqua même dans sa vie privée, et s'aliéna ainsi la société littéraire de Weimar.

Le *Phébus*, dont le premier numéro parut en janvier 1808, atteignit avec peine la fin de l'année, et il entraîna le *Phénix* dans sa chute. Dès le mois d'août, Kleist écrivait à sa sœur : « Le *Phébus*

1. Julian Schmidt, dans l'Introduction des Œuvres de Kleist.

2. Adam Müller avait étudié successivement la théologie, le droit et les sciences naturelles. C'était un esprit superficiel, avec une apparence d'universalité. Doué d'une grande facilité de parole, il faisait des conférences sur la littérature, la philosophie, la politique. Il finit par se faire nommer conseiller de gouvernement à Vienne, et il accompagna l'empereur François II à Paris en 1815.

« s'est maintenu jusqu'ici, quelque bas que soit le commerce de « librairie en général. Mais si la guerre éclate, je ne sais ce qu'il « en adviendra... Au théâtre de Berlin, on ne joue que des tra- « ductions de petites pièces françaises. A Cassel, le théâtre alle- « mand a cessé tout à fait ses représentations, et une troupe « française s'est installée à sa place. Bientôt, si Dieu ne nous pro- « tège, il en sera partout ainsi. Qui sait si dans cent ans on par- « lera encore allemand ici? » Jusque-là, de toutes les pièces de Kleist, une seule avait vu la scène : c'était la comédie en un acte, *la Cruche cassée*, que Gœthe avait fait monter à Weimar, et elle avait échoué devant le public de cette ville, habitué aux élégances classiques [1]. Une autre, le drame de *Catherine de Heilbronn*, devait avoir, un peu plus tard, trois représentations à Vienne. Rarement un poète dramatique fut moins encouragé que Kleist. Bientôt il rendit Napoléon responsable de ses échecs, et il lui voua une haine féroce. Il écrivit alors *la Bataille d'Arminius*, qui visait directement celui auquel il souhaitait le sort de Varus. Quand l'Autriche reprit les armes, en 1809, il se rendit à Prague, pour se rapprocher du théâtre de la guerre. Il voulait fonder une revue politique, qui devait s'appeler *Germania*. La bataille de Wagram ne ruina pas seulement ses espérances, mais « anéantit « toute son activité [2] ». De retour à Berlin, il s'associa encore une fois avec Adam Müller pour une revue qui dura six mois [3], et il écrivit *le Prince de Hombourg*, où il glorifiait la maison royale de Prusse, mais qui, pour des raisons puériles, ne put même être joué à la cour. Ses dernières nouvelles trahissent la fatigue. Enfin, à bout de ressources, et sentant son génie épuisé, il résolut de mourir. Mais, d'après son idée fixe, il lui fallait un compagnon. Il s'adressa d'abord à Fouqué, qui refusa. La femme d'un de ses amis, avec laquelle il faisait quelquefois de la musique, et qui se croyait atteinte d'une maladie incurable, eut par hasard la même pensée que lui. Ils exécutèrent ensemble leur projet au bord du lac de Wansee, près de Potsdam, le 21 novembre 1811.

Cette fin tragique d'un poète encore jeune défraya quelque

1. Kleist accusa Gœthe de son insuccès. Gœthe, en effet, trouvant l'acte trop long, avait fait baisser plusieurs fois le rideau, ce qui, selon Kleist, avait nui à l'impression générale.

2. Lettre à Ulrique, du 17 juillet 1809.

3. *Berliner Abendblätter*, octobre 1810-mars 1811.

temps la publicité des journaux et des revues; elle servit même de thème à des dissertations morales; mais, en dehors du cercle des parents et des amis, elle ne causa pas une émotion bien profonde. Kleist était peu connu en Allemagne [1]. Tandis que Zacharie Werner passait pour un grand poète, que Müllner et Houwald occupaient toutes les scènes, son nom avait à peine pénétré dans le public. Même dans le monde des lettres, il était fort discuté, exalté par quelques-uns, presque dédaigné par d'autres. Lui-même avait toujours eu une tendance à s'isoler. Romantique par goût, il n'avait eu que peu de rapports avec l'école dont il aurait pu être un des chefs. A Berlin, il avait fait quelques apparitions dans le salon de Rahel, et il avait fréquenté le groupe de l'Étoile du Nord. A Dresde, il avait connu Tieck, et lui avait lu *Catherine de Heilbronn*. Mais, en général, soit par principe, soit par orgueil, il suivait sa propre voie, et, tout en désirant passionnément le succès, il ne cherchait ni à s'appuyer sur une école ni à faire école lui-même. Il n'avait jamais recueilli ses écrits. Il avait fait paraître séparément *la Famille Schroffenstein*, *Penthésilée*, *Catherine de Heilbronn*, *la Cruche cassée* et deux séries de nouvelles, et Adam Müller s'était chargé de publier *Amphitryon*. Tieck y ajouta, en 1821 seulement, les œuvres posthumes, comprenant *le Prince de Hombourg*, *la Bataille d'Arminius* et le fragment de *Robert Guiscard*, et, en 1826, il donna la première édition complète des œuvres de Kleist. Trente-trois ans se passèrent avant qu'une seconde édition devînt nécessaire. Ce ne fut que vers le milieu du siècle que commença la popularité de Kleist et que l'histoire littéraire s'occupa sérieusement de lui. Aujourd'hui, trois au moins de ses pièces, *la Cruche cassée*, *Catherine de Heilbronn* et *le Prince de Hombourg*, font partie du répertoire courant. Les autres sont plutôt faites pour la lecture que pour la représentation. *La Famille Schroffenstein* a été plusieurs fois remaniée, sans pouvoir se maintenir au théâtre; *Penthésilée* heurte toutes les conventions scéniques; quant à *la Bataille d'Arminius*, elle n'a été reprise qu'après la guère de 1870.

La première pièce de Kleist, *la Famille Schroffenstein*, est une tentative malheureuse pour renouveler un vieux sujet en le compliquant d'incidents bizarres. Il s'agit de la rivalité de deux

1. Mme de Staël dont le livre *De l'Allemagne* paru en 1810, ne prononce pas son nom.

branches d'une même famille. Il existe entre elles un contrat d'après lequel, si l'une vient à s'éteindre, ses biens passeront au principal représentant de la branche survivante. Dès lors, on s'observe jalousement; on calcule les chances d'héritage; on escompte d'avance la mort d'un parent, puis on la désire, et on la hâte enfin par des voies criminelles. Il y a bien, dans la pièce, deux caractères nobles, un père d'un côté, une mère de l'autre, qui arrêtent un instant le conflit; mais ils finissent par être entraînés eux-mêmes dans le flot furieux qu'ils ont essayé de calmer. Quelques scènes gracieuses, et qui le seraient davantage si elles étaient écrites dans un style moins maniéré, se jouent entre un jeune homme et une jeune fille, appartenant aux deux camps opposés. Tout le groupement des personnages rappelle *Roméo et Juliette*; mais il y a une différence essentielle entre la pièce de Shakespeare et celle de Kleist. Dans l'une, ce sont les amants qui jouent les rôles principaux; dans l'autre, ce sont les pères. Si *Roméo et Juliette* est la tragédie de l'amour, *la Famille Schroffenstein* est la tragédie du soupçon et de la méfiance, « de la méfiance qui met sur les choses les plus pures la livrée de « l'enfer ». L'exposition, qui remplit le premier acte, ne manque pas de grandeur; le poète nous transporte successivement au foyer des deux familles. Mais ensuite se déroule une intrigue puérile. Un enfant s'est noyé; une sorcière lui coupe les deux petits doigts; elle se sert du doigt gauche pour ses maléfices; l'autre est pris par un soldat, qui y attache une idée superstitieuse; et toute l'action pivote sur ces deux doigts coupés. On accuse le soldat d'avoir tué l'enfant et d'avoir été gagé par la maison rivale; le sang versé crie vengeance. Au milieu des assauts et des embuscades, les deux amants se donnent rendez-vous sur une montagne. Surpris, ils échangent leurs vêtements pour fuir. Les deux pères, trompés par le déguisement, tuent l'un son fils, l'autre sa fille, chacun croyant frapper l'enfant de son ennemi. La sorcière jette devant eux le doigt coupé, et tout s'explique. On se réconcilie sur les corps des victimes. Deux personnages complètement inutiles interviennent encore à la fin, un aïeul aveugle, qui reconnaît les cadavres en les touchant, et un fils bâtard, devenu fou, qui accompagne le dénouement de plaisanteries sinistres. Le style est heurté, outré, incohérent, souvent obscur; les images sont extravagantes. Agnès dit, en parlant de son amant : « Son visage ressemble à un doux orage

« matinal, son œil à l'éclair qui passe sur les hauteurs, sa che-« velure au nuage qui recèle la foudre; son approche est un « souffle qui vient des espaces lointains, et sa parole est un « torrent qui tombe de la montagne. » Et un rival du jeune héros paré de tant d'attraits lui dit : « Je serais contrarié si « ton cœur était semblable à une tortue que sa carapace rend « invulnérable, car mon seul plaisir sera désormais de te pour-« suivre de mes piqûres comme un taon. » Un tel langage convient plutôt à un mélodrame qu'à une tragédie, et plutôt encore à une parodie, et l'on comprend l'effet d'hilarité que *la Famille Schroffenstein* produisit sur les amis à qui le poète en fit la première lecture.

Penthésilée, aussi bien que *la Famille Schroffenstein*, se meut, selon l'expression de Gœthe, « dans un monde étrange auquel il « faut d'abord s'accoutumer[1] ». Mais elle rachète ce défaut, si c'en est un, par l'art de la composition. Sous ce rapport, la distance est énorme entre les deux pièces, et l'intervalle a dû être rempli par des études sérieuses, sur lesquelles nous ne sommes qu'imparfaitement renseignés par la correspondance du poète. L'imitation d'Homère se trahit à certaines particularités du style[2]. Le plan est très simple; deux personnages attirent toute l'attention; et lorsqu'ils ne sont pas en scène, des récits nous entretiennent de leurs actions. Ces récits se développent avec une largeur épique, et donnent à la tragédie l'apparence d'un poème dialogué. Penthésilée est reine des Amazones. Selon la loi de sa nation, elle doit conquérir son époux sur le champ de bataille; elle ne peut s'unir à lui qu'après l'avoir dompté par les armes. Sa mère lui a destiné, en mourant, le plus vaillant des Grecs, Achille, et, suivie d'une troupe de jeunes guerrières, elle arrive devant les murs de Troie, « comme un vent d'orage », poussant pêle-mêle devant elle Grecs et Troyens. Elle a interdit à ses compagnes de frapper Achille; elle veut en triompher seule.

Achille et elle, leurs lances en arrêt, — se rencontrent seuls; tels deux tonnerres — se heurtent du sein des nues. — Les lances, moins fortes que les poitrines, volent en éclats. — Le fils de Pélée reste debout; Penthésilée — tombe de cheval, environnée des ombres de la

1. Lettre de Gœthe à Kleist, du 1er février 1808.
2. Par exemple, les adjectifs composés, ou les adjectifs placés après le substantif, contrairement à l'usage allemand.

mort; — et tandis que, livrée à sa vengeance, — elle roule devant lui dans la poussière, tous s'imaginent — qu'un dernier coup de sa main va la précipiter aux Enfers. — Mais lui, pâle, incompréhensible, se tient là, — semblable lui-même à une ombre. « Dieux! » s'écrie-t-il, — « quel « regard d'une mourante m'a frappé? » — Aussitôt il saute de cheval, — et tandis que, rivées au sol par l'épouvante, — les jeunes filles s'arrêtent et, se rappelant — l'ordre de la reine, n'osent lever une épée, — vivement il s'approche de la pâle victime, — et se penche sur elle. « Penthésilée! » s'écrie-t-il, — et il la soulève dans ses bras, — et maudit à haute voix l'acte qu'il vient d'accomplir, — et la rappelle en gémissant à la vie [1].

Le caractère de Penthésilée est fait d'un mélange de tendresse et de férocité; elle est à la fois « Grâce et Furie ». C'est sa première expédition qui l'a menée sous les murs de Troie. Jusque-là, « elle n'aurait pas écrasé le ver qui rampait sous son talon; « elle semblait née du rossignol qui habite autour du temple de « Diane. » Elle a vingt-trois ans : Kleist aime le détail précis. Elle a la vigueur d'une jeune femme, avec la candeur d'une enfant, « de petits pieds, de petites mains et une chevelure « soyeuse, qui se répand comme un flot autour de son front ». Avec ses compagnes, elle est brusque, emportée; mais elle a des retours d'affection, aussi impétueux que ses colères. La première

1. « Achill und sie, mit vorgelegten Lanzen,
« Begegnen beide sich, zween Donnerkeile,
« Die aus Gewölken in einander fahren;
« Die Lanzen, schwächer als die Brüste, splittern :
« Er, der Polide, steht, Penthesilea
« Sie sinkt, die todtumschattete, vom Pferd;
« Und da sie jetzt, der Rache preisgegeben,
« Im Staub sich vor ihm wälzt, denkt jeglicher,
« Zum Orkus völlig stürzen wird er sie;
« Doch bleich selbst steht der Unbegreifliche,
« Ein Todesschatten da : « Ihr Götter! » ruft er,
« Was für ein Blick der Sterbenden traf mich! »
« Vom Pferde schwingt er eilig sich herab;
« Und während, von Entsetzen noch gefesselt,
« Die Jungfraun stehn, des Wortes eingedenk
« Der Königin, kein Schwert zu rühren wagen :
« Dreist der Erblassten naht er sich, er beugt
« Sich über sie : « Penthesilea! » ruft er,
« In seinen Armen hebt er sie empor,
« Und laut die That, die er vollbracht, verfluchend,
« Lockt er in's Leben jammernd sie zurück. »

Scène VIII. — *Penthésilée* a vingt-quatre scènes; elle est formée d'un seul acte, qui a toute la longueur d'une tragédie ordinaire. L'action ne comporte aucun arrêt. C'est une des causes, mais non la seule, qui rendent la pièce impropre au théâtre.

fois qu'elle voit Achille, elle rougit si fort, que « le reflet de son « visage colore ses armes jusqu'à sa ceinture. » Au combat, c'est une force déchaînée, aveugle et éperdue; on la compare à une lionne, à une panthère. Une fois, le char d'Achille, porté par la mêlée, s'engage dans des rochers abrupts et se renverse; le héros lui-même s'embarrasse dans l'attelage. Aussitôt Penthésilée, à cheval, s'élance à sa poursuite, avec une telle ardeur que « son panache semble la tirer en arrière, comme saisi d'épou- « vante. En délire, elle pousse au flanc du rocher, puis, voyant « la pente inaccessible, elle revient et recommence à grimper. « Enfin la voilà perchée sur un bloc de granit; elle ne peut « plus faire un pas, ni en avant ni en arrière. Soudain elle se « précipite avec son cheval jusqu'au pied du rocher, faisant « rouler les pierres avec fracas, comme si elle voulait s'ouvrir « un chemin jusqu'aux Enfers[1]. »

Penthésilée, par certains côtés de sa nature, est faite à l'image de Kleist. L'exaltation est son état habituel, et, sous le coup d'une émotion, son exaltation devient du délire. Elle ne peut supporter la pensée d'avoir été vaincue à son premier combat, et vaincue par celui qu'elle aime. Elle prononce des paroles incohérentes; elle veut lâcher contre son vainqueur la meute de ses chiens, comme pour une chasse furieuse; elle veut entasser Pélion sur Ossa, « saisir le soleil par ses cheveux d'or et le prosterner devant « elle ». Il faut, pour la calmer, lui faire croire qu'Achille a été désarçonné en même temps qu'elle, et qu'il est resté prisonnier aux mains des Amazones. Achille se prête à ce subterfuge; alors elle le fait asseoir à ses pieds et l'entoure de guirlandes, symbole des liens qui doivent bientôt les unir. Pendant qu'elle se livre à cet enfantillage, ses compagnes, qui ont recommencé le combat, reviennent victorieuses sur la scène. Ulysse, qui emmène Achille, la tire d'erreur. Alors elle maudit un triomphe qui lui rend la liberté. Au même instant, Achille, qui sait maintenant à quelle condition il peut être aimé d'elle, lui envoie un héraut pour la provoquer à un nouveau combat. Son intention est de se laisser vaincre; mais elle se figure qu'il veut la railler. Elle fait avancer ses chiens, ses éléphants, ses chars armés de faux, et à cet attirail le ciel ajoute le tonnerre. Achille se présente, sans bouclier, portant seulement sa lance. Une flèche l'atteint au cou; il tombe.

1. Scène II.

Penthésilée se jette sur lui, lui arrache son armure, « livre ses « membres à la morsure des chiens, et, chienne elle-même, « enfonce ses dents dans la poitrine du héros. » Tel est le récit que fait une Amazone. Penthésilée revient sur le théâtre, les mains et la bouche ensanglantées, et, lorsqu'elle a repris ses sens, elle s'agenouille auprès du cadavre et meurt. La scène est horrible; elle devient grotesque par l'expression. Penthésilée rend l'âme au milieu des plus affreux jeux de mots. Malgré l'outrance des sentiments, malgré le clinquant des métaphores, la tragédie de *Penthésilée* est la création la plus puissante et la plus originale de Kleist; c'est un chef-d'œuvre dans le genre monstrueux[1].

Catherine de Heilbronn est, selon l'expression de Kleist lui-même, la contre-partie de *Penthésilée*. Après l'héroïne indomptée, c'est l'esclave volontaire. Catherine est fille d'un charbonnier, ou du moins elle croit l'être. Elle est attachée aux pas du comte de Strahl, qu'elle aime. Il a beau la repousser, la menacer du fouet, la frapper du pied; elle le suit comme son ombre. Elle ne vit que de sa vie; elle tombe en défaillance quand on la sépare de lui. Le père supposé de Catherine cite le comte devant la Sainte Vehme, l'accusant de séduire sa fille par des sortilèges; mais le tribunal, qui paraît composé de philosophes, déclare qu'il n'y a là rien qui tombe sous sa juridiction, et enjoint seulement au

1. Quand Penthésilée, revenue à elle-même, se rappelle les détails du combat, elle dit : « Ce n'était qu'une méprise; des baisers, des morsures (*Küsse*, *Bisse*), cela « rime, et, lorsqu'on aime de toute son âme, on peut bien prendre l'un pour l'autre. » Elle se laisse désarmer, puis elle meurt par le seul effet de sa volonté; voici ce qu'elle dit : « Maintenant je descends au fond de ma poitrine, comme dans un « puits de mine, et j'en tire, froid comme un minerai, un sentiment qui anéantit. Ce « minerai je le purifie à la flamme ardente de ma douleur, et je le rends dur comme « l'acier. Je le trempe de part en part dans le poison de mon repentir; je le porte « sur l'éternelle enclume de l'espérance, et je l'aiguise pour en faire un poignard, « auquel je présente ma poitrine. Là! là! là! là! et encore! Voilà qui est bien! » Toute la pièce est émaillée de ces fleurs de style. Quand Penthésilée croit avoir vaincu Achille, elle veut que les messagers ailés de la Joie circulent à travers ses veines et en chassent le sang paresseux qui les remplit, et qu'on voie flotter sur ses joues, comme sur un drapeau rouge, ces mots : « Le fils de Thétis est à moi! » Lorsqu'elle revient du combat où elle a été renversée, une de ses compagnes lui dit, pour relever son courage : « Présente le sommet de ta tête, comme une clef « de voûte, à la foudre des dieux, et crie : « Frappez! » Laisse-toi fendre jusqu'à « tes pieds, mais ne branle pas en toi-même, aussi longtemps qu'un souffle de « mortier et de pierre se tiendra dans ta poitrine. » Diomède, dans la première scène, « fait tomber partout le fil à plomb de sa pensée », pour dire qu'il va aux informations, et Achille dit aux Amazones (scène XI) que leurs yeux sont plus emurtriers que leurs traits.

comte de faire reconduire la jeune fille à Heilbronn. Telle est l'exposition qui remplit le premier acte, la meilleure partie du drame, comme dans *la Famille Schroffenstein*. Le reste est une aventure chevaleresque dans le goût de la période *Sturm-und-Drang*, agrémentée de merveilleux romantique. Un chérubin dirige l'action; il fait voir, dans un songe, le comte de Strahl à Catherine comme son futur époux, et il envoie au comte un songe pareil. L'idée est renouvelée de l'*Oberon* de Wieland; elle convenait mieux à une épopée qu'à un drame. C'est sans doute le même chérubin qui sauve Catherine des flammes, quand les ennemis du comte ont mis le feu à son château, ou plutôt au château de sa fiancée; car Catherine a une rivale, une femme laide et méchante, qui, d'après le plan primitif, était une vraie sorcière[1]. Les menées diaboliques de cette femme sont dévoilées à la fin, et il se trouve que le charbonnier a élevé, sans le savoir, une fille naturelle de l'empereur. Au reste, la conclusion était prévue, car Catherine est une voyante, et, dans son sommeil, elle prédit l'avenir. La pièce, d'un caractère indécis, flotte entre le drame et l'opéra; elle a gagné le grand public par la variété du spectacle et par la nouveauté, quoique un peu bizarre, du rôle principal[2].

Catherine de Heilbronn a été suivie de deux pièces patriotiques, *la Bataille d'Arminius* et *le Prince de Hombourg*. La première s'appellerait plus justement une pièce politique; elle avait un but immédiat, but manqué du reste, puisque l'ouvrage ne parut que dix ans après la mort de l'auteur. Il s'agissait de montrer aux Allemands, par un exemple historique, la conduite à tenir vis-à-vis de Napoléon, et il faut avouer que cette conduite n'était pas précisément glorieuse[3]. Ce que le poète conseille à ses compatriotes, ce n'est pas la lutte franche et loyale, la bataille en rase campagne, c'est une guerre de surprises et de trahisons. Arminius, ou Hermann, tel qu'il le dépeint, est un homme naturelle-

1. C'est sur le conseil de Tieck que Kleist modifia, humanisa le caractère de Cunégonde.

2. Comparer la ballade du *Comte Watters* de Bürger, traduite de l'anglais de Percy. — Le drame de *Catherine de Heilbronn* est écrit tour à tour en prose et en vers, sans que le choix de l'une ou de l'autre forme soit déterminé par aucune cause apparente, par le contenu des scènes ou par le caractère des personnages.

3. Dans un distique qui sert d'épigraphe à la pièce, Kleist dit : « Malheur à toi, « ma patrie! Il m'est interdit, à moi ton poète, nourri dans ton sein, de faire « sonner la lyre à ta louange. »

ment doux; « le printemps ne l'est pas davantage, » disent les bardes qui préludent au combat. Quand l'hymne guerrier a retenti, il s'appuie, tout ému, contre un chêne, sans proférer une parole, et il faut qu'un de ses compagnons donne les ordres à sa place. « Laissez-le, » dit celui-ci, « il se ressaisira déjà. » Il se ressaisit en effet, et il devient alors non seulement brave, mais cruel et sanguinaire. Hermann a, comme tous les héros de Kleist, une passion unique, qu'il pousse jusqu'à la fureur : c'est la haine de l'étranger, une haine qui le rend injuste et aveugle. Le Romain — et derrière le Romain il faut voir ici le Français — n'est, à ses yeux, qu'un pillard, et tous les moyens sont bons pour en purger le sol de la patrie. C'est pour lui une nécessité de croire à la perversité de ses ennemis, pour qu'il n'ait pas à hésiter sur le choix des armes qu'il leur oppose. On lui parle d'un centurion qui, au péril de sa vie, a sauvé un enfant des flammes; il s'écrie : « Maudit soit-il! il a pour un instant égaré mon sens et « rendu mon cœur infidèle à la patrie. » Il fait déguiser des Chérusques en soldats romains et les charge de ravager le pays. Il ordonne l'exécution d'un lieutenant de Varus, qui est resté dans son camp. « Mais je suis ton prisonnier, » dit le Romain, « et tu « connais le devoir du vainqueur vis-à-vis de l'homme désarmé. » Hermann se contente de répondre : « Le devoir? le droit? Vrai- « ment, cet homme a lu Cicéron. » Un dernier trait du caractère d'Hermann, et qui semble difficilement se concilier avec les autres, c'est sa froide dissimulation vis-à-vis de Varus : il le joue et l'attire au piège avec la rouerie d'un diplomate consommé. Il se montre devant lui tour à tour indifférent et ambitieux, et toujours jaloux des faveurs de Rome. Il va jusqu'à encourager les assiduités du légat Ventidius auprès de sa femme Thusnelda. Par moments, il nous apparaît tout à fait comme un homme du XIXe siècle qui a pris des leçons de politique chez le publiciste Gentz, l'ami de Kleist. Il a l'idée de l'unité germanique; il a réfléchi aux aptitudes des différentes races pour le gouvernement du monde, et il estime que les Latins sont les moins propres à ce rôle, « ne pouvant comprendre ni honorer un caractère « national quelconque, excepté le leur [1] ». La victoire des Germains est due à une alliance entre Hermann et Marbod, qui se donnent rendez-vous sur le champ de bataille. Marbod, roi des

1. Acte I, scène III.

Suèves, établi dans la région qui forme aujourd'hui la Bohême, et dont l'histoire fait un allié de Rome, représente l'Autriche, tandis que le Chérusque Hermann est investi du rôle que le poète aurait voulu voir jouer à la Prusse. Les chefs germains qui combattent à côté de Varus font penser aux princes allemands placés sous le protectorat de Napoléon. Hermann conseille de les épargner, étant sûr de les retrouver comme alliés, le jour où la fortune se déclarera contre les Romains. Ainsi toute l'action a une double face. L'allusion est partout; elle fausse la conception première; elle rompt l'unité des caractères. On a relevé les anachronismes dont le dialogue fourmille : c'est peine perdue, la pièce n'est elle-même qu'un long anachronisme [1].

Le Prince de Hombourg est d'une inspiration plus franche, d'une conception plus logique; c'est un drame national dans le meilleur sens du mot, malgré l'excentricité du caractère principal. Le sujet, déjà modifié par la légende, était pris dans les Mémoires de Frédéric II. Le prince Frédéric de Hombourg commandait la cavalerie à la bataille de Fehrbellin, où le Grand Électeur repoussa, en 1675, les Suédois, alliés de Louis XIV. Il faillit compromettre le sort de la journée en faisant avancer son corps d'armée trop tôt et contrairement aux ordres qu'il avait reçus. Mais l'Électeur, au lieu de le faire juger d'après les lois militaires, lui pardonna, dit Frédéric II, ne voulant pas assombrir par un acte de rigueur l'éclat d'un si beau fait d'armes. Au reste, ajoutait l'historien, le prince avait noblement réparé sa faute et avait même puissammant contribué à la victoire par la vaillance qu'il avait déployée pendant toute la journée. Il y avait là un beau sujet à développer, et d'un intérêt actuel à l'époque où Kleist écrivait sa pièce. On pouvait montrer le conflit entre la discipline militaire et l'inspiration personnelle, entre le devoir de l'obéissance passive et cet autre devoir, non moins impérieux, de ne négliger aucune chance de succès, quand le sort de la patrie est en jeu. Kleist, avec le sens poétique dont il était doué, a bien vu ce que la donnée avait de dramatique; mais,

1. Il paraît que Thusnelda elle-même, qui chante des chansons sentimentales en s'accompagnant du luth, et qui profite des conseils de Ventidius pour sa toilette, n'était, dans l'intention de Kleist, qu'une image de l'Allemande de son temps. « C'est, au fond, une bien brave femme, » disait-il, « mais un peu niaise, comme « sont ces petites femmes qui se laissent prendre aux manières françaises. » (Voir l'Introduction de Julian Schmidt, p. xcv.) Il semble néanmoins que, sans faire d'elle une héroïne, il aurait pu la rendre moins ridicule.

selon son habitude, il n'a pu s'empêcher d'y mêler des éléments étrangers. Son prince de Hombourg est somnambule. Nous le trouvons, quand la toile se lève, se promenant au clair de lune dans le parc du château. Puis il s'assied, moitié éveillé, moitié endormi, sur un banc, et il tresse de ses mains une couronne de lauriers, qu'il veut poser sur sa tête. Cette couronne qu'un somnambule, « semblable à sa propre postérité », se tresse au clair de lune, n'est-ce pas le symbole des ambitions maladives qui tourmentaient le pauvre poète? La cour survient; l'Électeur prend la couronne des mains du prince, l'entrelace avec la chaîne qu'il porte lui-même au cou, et la remet à sa nièce, la princesse Nathalie. Le prince, toujours endormi, veut la reprendre, et ne parvient qu'à saisir un des gants de Nathalie. Une porte qu'on ferme brusquement derrière lui le réveille. Même à l'état de veille, Hombourg a des distractions singulières pour un général. Il n'est occupé que du gant de Nathalie, pendant que le feld-maréchal donne aux commandants des différents corps d'armée leurs instructions pour le lendemain, et c'est la cause principale de l'imprudence qu'il commet. Tout son être est fait d'irréflexion et d'inconséquence. Ses espoirs, comme ses découragements, sont extrêmes. Lorsque, après la bataille, la fausse nouvelle de la mort de l'Électeur s'accrédite un instant, il se voit déjà l'unique soutien de l'État; et quand l'Électrice semble lui promettre la main de Nathalie, il s'écrie : « O divin César, je dresse maintenant mon échelle jus- « qu'à ton étoile! » La sentence de mort prononcée contre lui le jette dans un état lamentable. Son imagination affolée lui retrace tous les détails de l'exécution : le peuple est aux fenêtres pour le voir passer; on creuse son tombeau à la lueur des torches, « et celui devant lequel l'avenir s'ouvrait avec des pers- « pectives magiques, est couché, inanimé, entre deux planches. » Il se rend auprès de l'Électrice, la prie d'intercéder pour lui, et lui adresse cette supplication dans le goût antique, qui a été tant reprochée au poète : « La terre de Dieu est si belle! Ne me laisse pas, je t'en conjure, avant que mon heure sonne, descendre au noir royaume des ombres... [1] » Hombourg, avec le caractère que Kleist lui a donné, ne pouvait parler autrement. Mais devait-il lui donner ce caractère? Toute la question est là. L'Électeur,

1. C'est cette tirade, jugée indigne d'un officier, qui a fait interdire la pièce à Berlin.

prenant Hombourg lui-même pour juge, l'autorise à déchirer l'arrêt s'il le trouve injuste. Alors le sentiment du devoir se réveille en lui; il reconnaît qu'il a failli, et se déclare prêt à mourir. Cette déclaration suffit à l'Électeur; cet aveu, qu'il attendait, équivaut, pour lui, à une punition. Ensuite nous retrouvons le prince dans le parc, et la vision du premier acte s'achève. Nathalie lui pose la couronne sur la tête; il s'évanouit, et, revenu à lui, il demande si tout cela n'a pas été un rêve. Le héros est redevenu un somnambule. Les deux scènes parallèles, celle qui ouvre le drame et celle qui le termine, sont comme un cadre vaporeux qui obscurcit le tableau; elles dénaturent l'action guerrière, que traverse parfois un beau souffle héroïque.

Les deux comédies de Kleist, *la Cruche cassée* et *Amphitryon*, datent de sa première période; elles sont contemporaines de *la Famille Schroffenstein* et de *Penthésilée*. Elles diffèrent l'une de l'autre autant que ses drames, et, quelle que soit leur valeur propre, elles sont une preuve de plus de la souplesse de son talent. *La Cruche cassée* est une simple farce, mais une farce de génie, comme *les Plaideurs* de Racine. La donnée est éminemment comique. Il s'agit d'un juge, vieux garçon et bon vivant, forcé d'instruire une affaire où il est lui-même le principal coupable. Le portrait du juge est poussé à la caricature; l'action s'étale au gré des incidents burlesques; mais le dialogue est vif, varié, plein de saillies. C'est un tableau hollandais, selon l'expression de Tieck, d'une couleur un peu crue, mais d'un dessin ferme et expressif.

L'*Amphitryon* est d'un ton différent, du moins pour une partie de la pièce. Kleist, tout en gardant le plan de Molière et sans presque changer la suite des scènes, a trouvé moyen de greffer sur la comédie française un drame mystique qui est tout entier de son invention. Il ne suffit pas à Jupiter de se présenter à Alcmène sous la figure de son époux Amphitryon : il veut lui apparaître comme le dieu panthéiste de la philosophie moderne : « Le dieu est-il bien présent à ton esprit? Le considères-tu bien « comme le grand artisan de l'univers? Le vois-tu dans les « reflets rouges du couchant qui traversent les taillis silencieux? « L'entends-tu dans le murmure des eaux, dans le chant voluptueux du rossignol[1]? » Le dénouement n'a pas lieu, comme

1. Acte II, scène v.

dans Molière, devant quelques officiers, mais devant le peuple assemblé, qui doit être témoin de la manifestation d'un dieu. « Qui es-tu, esprit redoutable? » demande Amphitryon, et Jupiter répond : « Je suis Amphitryon, et Argatiphontidas, et Photidas, et « la citadelle de Cadmus, et la Grèce, et la lumière, et l'éther, et « l'élément liquide, et ce qui fut, et ce qui est, et ce qui sera. » Adam Müller, le premier éditeur de la pièce, disait que les plus saints mystères y étaient représentés. En effet, Alcmène y apparaît comme une sorte de vierge immaculée, et il ne manque à Jupiter, pour pouvoir être assimilé au Saint-Esprit, qu'un langage plus orthodoxe [1]. Kleist a écrit sous l'influence de ses souvenirs chrétiens. Ce qu'il a négligé, c'est de fondre ensemble les différents éléments de l'action, d'après le plan nouveau qu'il avait conçu. Les scènes entre Sosie, Mercure et Charis (la Cléanthis de Molière) ont gardé leur caractère comique, et ont même pris quelque chose de plus trivial dans l'expression. La farce côtoie constamment le mystère. De plus, Kleist, en élevant le sujet, s'est créé une difficulté qui n'existait pas pour ses devanciers. Molière et Plaute n'ont d'autre prétention que de nous amuser au récit d'une fable antique dont ils font ressortir les côtés plaisants; ils n'ont garde d'insister sur ce que cette fable elle-même peut avoir d'extraordinaire, et le spectateur n'est pas tenté d'y insister davantage. Tout ce qu'on demande à une plaisanterie, c'est d'être spirituelle. On est plus exigeant pour une aventure qui se prétend sérieuse; il faut d'abord qu'elle soit vraisemblable. Or, que devient le rôle de Jupiter envisagé à ce point de vue, même devant un public qui a passé par l'école des panthéistes modernes?

L'*Amphitryon* suscite les mêmes réflexions que les drames qui l'ont précédé ou suivi. Kleist possède à un haut degré quelques-unes des qualités qui font le poète dramatique. Il sait conduire une action, préparer un effet, nouer une intrigue; et quand il fait intervenir dans ses dénouements quelque agent surnaturel, c'est uniquement parce qu'il le veut ainsi, car le drame, tel qu'il l'a conçu, se dénouerait bien tout seul. Dans ses deux pièces les plus merveilleuses, *Catherine de Heilbronn* et *le Prince de Hombourg*,

1. Il est vrai qu'il emploie souvent des métaphores chrétiennes. Dans la même scène du deuxième acte, il dit à Alcmène : « Lors même qu'un diable te serait « apparu, et aurait répandu sur toi tout le limon du péché puisé aux profondeurs « de l'enfer, il ne pourrait souiller la pureté de ton âme. »

le merveilleux n'est qu'un ornement inutile, si tant est que ce soit un ornement. Les personnages de Kleist sont nettement posés; ils ont une physionomie distincte; quelquefois même, à l'exemple de Shakespeare, il nous les fait connaître par leurs traits extérieurs. Il y a, chez lui, un réaliste à côté du philosophe mystique. Enfin sa langue est expressive; elle se débarrasse peu à peu des métaphores extravagantes qui la déparent au début; elle garde toujours de la fermeté et de l'éclat. Elle a des mots qui portent, qui éclairent une situation ou un caractère. Que manque-t-il à Kleist? C'est de savoir proportionner les événements et les personnages à la juste mesure qui convient à la scène; c'est de se renfermer dans les limites de la nature et de l'humanité, qui sont en même temps les limites de l'art et les conditions du beau. Gœthe le classait parmi les jeunes poètes « qui « travaillent pour un théâtre à venir, c'est-à-dire pour un théâtre « qui ne viendra jamais[1] ».

4. — ŒHLENSCHLÆGER. — MICHEL BEER.

En 1805, un jeune poète danois vint à Berlin, avec des recommandations de son professeur, le philosophe naturaliste Steffens, pour les chefs de l'école romantique. C'était Adam Œhlenschlæger, né en 1779, dans un faubourg de Copenhague, fils d'un intendant du château royal de Frederiksberg. Il s'était fait acteur à dix-huit ans, et, n'ayant pas réussi, il s'était tourné vers le droit, pour se préparer à une fonction publique. Son premier essai littéraire fut une dissertation sur l'emploi de la mythologie du Nord dans la poésie, qui fut couronnée par l'Académie de Copenhague. Il

1. Kleist a été, avec Tieck, le créateur de la nouvelle allemande. Ses nouvelles se complaisent, comme ses drames, dans les situations exceptionnelles; le dénouement en est ordinairement tragique. *Les Fiançailles de Saint-Domingue* ont donné à Théodore Kœrner le sujet de son drame de *Toni*; *Michel Kohlhaas* a été porté deux fois au théâtre par Maltitz et par Prœlss.

Œuvres. — Éditions de Tieck (revue par Julian Schmidt, 3 vol., Berlin, 1859), de Muncker (4 vol., Stuttgart, 1882) et de Th. Zolling (4 vol., Stuttgart, collection Kürschner, 1885).

A consulter. — Ed. von Bulow, *Heinrich von Kleist's Leben und Briefe*, Berlin, 1848. — Wilbrandt, *Heinrich von Kleist*, Nordlingen, 1863. — Otto Brahm, *Heinrich von Kleist*, Berlin, 1884; 3e éd., 1892. — Minde-Pouet, *H. von Kleist, seine Sprache und sein Stil*, Weimar, 1897. — Reinhold Steig, *H. von Kleists Berliner Kämpfe*, Berlin, 1901; *Neue Kunde zu H. von Kleist*, Berlin, 1902. — Franz von Servaes, *H. von Kleist* Berlin, 1902. — Bonafous, *Henri de Kleist, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1894.

apportait en Allemagne son *Aladin*[1], traduit du danois, un conte dramatique dans le genre du *Chat botté* de Tieck, qui contient de gracieux détails, mais aussi bien des longueurs. Œhlenschlæger traduisit successivement ses principaux ouvrages; mais l'allemand ne fut jamais pour lui qu'une langue apprise, qu'on écrit correctement, mais sans originalité. Il n'eut jamais, en allemand, ce qu'on appelle un style. Sa phrase a l'haleine courte; son vers est incolore. De Berlin, il se rendit à Weimar. Gœthe s'occupait déjà de faire monter sa tragédie de *Hakon Jarl*, dont le sujet était emprunté aux luttes intestines du Nord, quand des scrupules politiques l'arrêtèrent; il lui sembla « délicat, dans un « temps où l'on jouait avec les couronnes, de plaisanter avec ce « saint ornement[2] ». Œhlenschlæger continua son voyage à travers la Suisse et l'Italie. Il fut l'hôte de Mme de Staël à Coppet. La vue des monuments de l'art italien lui donna l'idée de sa tragédie de *Corrége*[3], où il voulut montrer l'artiste en lutte avec les difficultés de la vie matérielle. Gœthe avait eu une idée semblable dans *Torquato Tasso*; mais Gœthe avait serré le problème de près, l'avait réduit à ses éléments essentiels, et l'avait traité avec la conviction supérieure de l'homme de génie qui plaide sa propre cause. Œhlenschlæger n'a su prêter à son héros que des aventures qui peuvent arriver au premier venu, et ces aventures, qui doivent être tragiques, frisent parfois le comique. Corrége, dans la première scène, donne à un ermite, qui lui a préparé une potion pour sa poitrine malade, la Madeleine repentante qu'il vient de peindre, afin qu'elle sanctifie pour lui la solitude des forêts[4]. Il se rend ensuite à l'appel d'un gentilhomme de Parme, qui lui a acheté un tableau, et qui le charge de décorer une salle de son palais. Mais à peine est-il arrivé à Parme, portant son tableau sur son dos, que ce gentilhomme lui propose « de lui acheter encore sa femme, pour le mettre tout à fait dans « l'aisance ». Corrége refuse avec indignation. Il rapporte chez

1. *Aladin oder die Wunderlampe, ein dramatisches Gedicht in zwei Spielen*; en danois, à Copenhague, 1805; en allemand, à Amsterdam, 1808.
2. *Annales*, année 1806.
3. En danois, à Copenhague, 1811; le cinquième acte, dans le *Morgenblatt* de 1813; la tragédie entière, à Stuttgart, 1816.
4. « Weil sie
« Ein schönes Weib war, hab' ich, so zu sagen,
« Als Göttin sie der Waldes-Frömmigkeit
« Im Bilde dargestellt, als Eure Göttin. »

lui le prix de son tableau, qu'un intendant, son ennemi personnel, lui a payé en grosses pièces; il succombe sous le poids de sa richesse nouvelle; une couronne de laurier, qu'une jeune fille a posée sur sa tête, l'empêche même de se couvrir. Son chemin le fait passer près de la hutte de l'ermite, où des brigands, avertis par l'intendant, l'attendent pour le dépouiller. Mais la vue de la Madeleine les désarme, et leur chef se convertit. Le peintre meurt pour avoir bu d'une eau glacée. Le défaut capital de la pièce saute au yeux; l'action, peu intéressante en elle-même, n'a aucun rapport avec le caractère du personnage principal. Œhlenschlæger avait pris cette fois modèle sur Kotzebue [1]. Ce qui lui réussit le mieux, ce sont les drames et les poèmes où il fait revivre, sans trop les rajeunir, les anciens chefs normands et les premiers apôtres du christianisme dans le Nord. Sa tragédie d'*Axel et Walburg*, par exemple, plaît encore par un mélange d'amour et d'héroïsme qui fait penser au *Cid* de Corneille [2]. Œhlenschlæger, ayant terminé son tour d'Europe, en 1809, fut nommé professeur d'esthétique à l'université de Copenhague. Il fit encore plusieurs voyages en Allemagne, en France, en Suède et en Norvège. Il devint conseiller d'État, en 1839, et mourut, comblé d'honneurs, en 1850. En Allemagne, son influence n'a été que passagère, mais les Danois le considèrent encore comme leur poète national [3].

Michel Beer, aussi bien qu'Œhlenschlæger, n'appartient au romantisme que pour une partie de son œuvre. Il est né à Berlin, en 1800; le compositeur Meyerbeer était son frère aîné; la maison de son père, le banquier Herz Beer, était un rendez-vous du monde lettré. A dix-sept ans, Michel Beer écrivit une *Clytemnestre*, qui témoignait d'un talent souple, d'une imagination facile et d'une grande habileté scénique. La tragédie qui suivit, *les Fiancées d'Aragon* (1823), est le plus romantique de ses ouvrages et frise le drame fataliste. Le sujet rappelle celui de *la*

1. Voir un intéressant article de Tieck, dans les *Dramaturgische Blätter*, au 1er vol., et Riemer, dans ses *Mittheilungen über Gœthe*, au 1er vol.

2. En danois, à Copenhague, 1810; en allemand, à Stuttgart, même date.

3. **Éditions des œuvres.** — Les œuvres allemandes d'Œhlenschlæger ont été recueillies une première fois en 1829 et 1830 (Breslau, 18 vol.), et une seconde fois en 1839 (Breslau, 21 vol.); deux volumes supplémentaires ont paru en 1850 : *Neue dramatische Dichtungen* (Leipzig). — Les *Souvenirs* d'Œhlenschlæger (*Meine Lebens-Erinnerungen*, 4 vol., Leipzig, 1850-1851) contiennent des renseignements intéressants sur la littérature allemande de son temps.

Fiancée de Corinthe. Alphonse de Sicile est libre d'épouser l'une ou l'autre de deux sœurs, avec la couronne d'Aragon en dot. Celle qu'il choisit est persécutée par sa rivale; pressée par un assassin, elle se jette dans la mer; mais, avant de mourir, elle dit : « Quand vous aurez percé mon cœur, vous ne m'aurez « pas encore tuée. Mon autre moi continuera de vivre dans la « poitrine d'Alphonse, et je me sentirai attirée vers lui; je bri-« serai les verrous de mon cercueil, car je ne puis pas me pré-« senter devant Dieu sans lui. » Elle apparaît, en effet, à Alphonse, qui, à son tour, se donne la mort. Une partie de l'intrigue repose sur une substitution de portraits. Michel Beer passa les années suivantes en voyage; il parcourut l'Italie; il vint à Paris, et, quoiqu'il parle fort dédaigneusement de la littérature française, il est permis de croire que la fréquentation des théâtres et du monde parisien ne fut pas inutile au développement de son talent. Ses deux meilleures pièces, *le Paria* et *Struensee*, se rapprochent, la dernière surtout, de la forme dramatique créée par Schiller. Ce sont deux protestations contre les préjugés de caste. *Le Paria*, tragédie en un acte (1826), n'est qu'un tableau; la cabane du paria est dévastée par un chasseur appartenant à la noblesse, auquel il vient de sauver la vie. L'action est bien concentrée et nettement déduite; mais les mœurs sont conventionnelles. Le paria a toutes les vertus, y compris la charité envers ses oppresseurs; chez ceux-ci, le préjugé étouffe tout sentiment humain [1]. *Struensee*, tragédie en cinq actes (1829), dénote également une main habile dans la conduite d'une intrigue; mais les caractères sont faiblement peints; le style vise surtout à l'élégance et ne craint pas assez la banalité. Struensee est un idéaliste par trop naïf; il veut introduire en Danemark les réformes préconisées par les philosophes français, mais, à la première résistance sérieuse, il recule, et il ne garde le pouvoir que sur les instances de la reine Mathilde. Apprenant qu'un complot s'ourdit contre lui, il confie la garde du palais à un officier d'une fidélité douteuse et qui le trahit en effet. Au moment où on le conduit à la mort, il se présente comme un prophète de l'âge nouveau où la liberté unira enfin toutes les classes : « Je vois les « échafauds se dresser; un peuple, dans sa fureur coupable,

1. Il est à peine besoin de dire que le paria que Beer avait en vue était le juif allemand.

« frappe son propre roi, et se porte ensuite à lui-même des « coups mortels... Tout à coup une main désarme les bourreaux, « mais elle ne tient pas le rameau de la paix. La peuples sont « moissonnés par le glaive; enfin la lutte s'apaise... Une mer « mugissante frappe de ses vagues une tombe solitaire... De « meilleurs jours naissent; les peuples et les rois concluent « entre eux une alliance éternelle. » C'étaient les heureux jours de la Restauration que le ministre danois Struensee, regardant par-dessus les échafauds de la Révolution et le tombeau de Sainte-Hélène, prédisait ainsi en 1772[1]. Les deux comédies de Beer, *Dénominateur et Numérateur*[2] et *le Nouveau Toggenbourg*[3], n'ont jamais été jouées. Au retour de ses voyages, il vécut principalement à Munich, en relations intimes avec le ministre bavarois, auteur dramatique lui-même, Édouard de Schenk; il mourut en 1833[4].

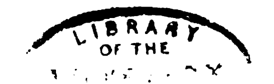
5. — GRABBE.

Si Œhlenschlæger et Michel Beer flottent indécis entre l'école classique et l'école romantique, Christian Grabbe est, au contraire, un romantique renforcé. Sa vie est l'image de son œuvre. Il est né à Detmold, au pied de la forêt de Teutobourg, en 1801. Il grandit sous les plus mauvaises influences. Son père était directeur d'une maison de correction, et les misères de l'humanité furent le premier spectacle qui frappa ses yeux. On a dit que sa mère lui donna l'exemple du vice qui le perdit, l'ivrognerie. Ce qui est certain, c'est qu'elle l'éleva fort mal. Tout jeune, étant encore au gymnase, Grabbe composait déjà des tragédies qui faisaient dresser les cheveux sur la tête de ses

1. Meyerbeer a composé pour *Struensee* une ouverture et des entr'actes.
2. *Nenner und Zähler*; le numérateur est une femme acariâtre qui gouverne son mari, le dénominateur; celui-ci additionne toutes les querelles qu'elle lui a faites, place sur la somme à la loterie, et gagne le gros lot.
3. Allusion à une ballade de Schiller. Il s'agit d'un professeur, en adoration muette devant plusieurs jeunes filles qui demeurent vis-à-vis de lui, et finissant par n'arrêter son choix sur aucune d'elles.
4. **Œuvres et correspondance.** — *Sämmtliche Werke, herausgegeben von* E. von Schenk, Leipzig, 1835. — Choix, avec Schenk et Grabbe, par Bobertag (collection Kürschner). — *Briefwechsel, herausgegeben von* E. von Schenk, Leipzig, 1837; c'est la correspondance de Michel Beer avec Immermann, précédée de deux lettres adressées à Schenk lui-même.

camarades. On le destinait à la théologie, pour laquelle il n'avait pas la moindre vocation; il préféra le droit. A Berlin, il se lia avec Henri Heine, et il envoya à Tieck, en 1822, son *Duc de Gothland*, auquel il travaillait depuis trois ans. Tieck lui répondit qu'il trouvait la pièce à la fois « intéressante, repous-« sante et effrayante ». Après avoir cherché vainement un emploi dans un théâtre, Grabbe revint à Detmold, s'y établit comme avocat, fut même attaché à l'administration militaire, et épousa la fille de l'archiviste Clostermeyer, qu'il abandonna bientôt. Toute vie régulière lui pesait. Il partit, en 1834, s'arrêta quelque temps à Francfort, et trouva ensuite un asile auprès d'Immermann, qui dirigeait le théâtre de Dusseldorf, et qui l'occupa à copier des rôles. Ils se brouillèrent, et Grabbe revint, physiquement et moralement épuisé, mourir entre les bras de sa vieille mère à Detmold, en 1836.

Dans Grabbe, l'*indétermination* romantique a trouvé sa dernière expression. Il fait paraître ses personnages à mesure qu'il a besoin d'eux, et, après leur avoir fait dire à peu près ce qui est de leur rôle, il les charge encore d'expliquer au public sa façon de considérer la vie, sa philosophie. Cette philosophie est le pessimisme absolu, mais satisfait, qui prend son parti du néant de toutes choses; c'est la négation brutale, tranquille et froide, qui étale sa nudité. Grabbe ne croit qu'à une chose, à l'éternité de l'enfer. Tous les héros qu'il a chantés sont de grands destructeurs, et tout l'équilibre de ses pièces consiste en ce qu'ils se détruisent l'un l'autre. Dans *le Duc de Gothland*, nous voyons paraître d'abord un nègre, qui est dévoré d'une haine profonde pour tous les hommes de race blanche et d'un besoin ardent d'en immoler le plus grand nombre. Il est devenu, on ne sait comment, le chef des Finnois, qui habitent la côte orientale de la Baltique, et il les mène à la guerre contre les Suédois. Il est pris d'abord d'un accès de fureur qui lui donne un crachement de sang; il ordonne la destruction de dix villages, puis encore de quatorze autres; après quoi il se présente au château de Gothland, en invoquant les droits de l'hospitalité. Le duc vient de perdre son frère; le nègre coupe la tête du cadavre, pour faire croire à un meurtre, dont il accuse un autre frère de Gothland. Il excite ensuite le fils du duc contre son père, et l'action va de crime en crime, sans parler des batailles sur terre et sur mer et des massacres en temps de paix; et, par intervalles, Gothland



et le nègre dissertent sur la vie et l'éternité, comme Faust et Méphistophélès. Une fois, pendant qu'ils échangent quelques paroles, cinq mille prisonniers sont mis à mort. Les scènes violentes sont ordinairement accompagnées de coups de tonnerre. Gothland n'ignore pas les perfidies du nègre, et il est plusieurs fois sur le point de le tuer; mais il l'épargne, sans doute pour pouvoir continuer à philosopher avec lui. A la fin, cependant, il perd patience; il traverse plusieurs fois le théâtre, courant après lui : c'est « une chasse au gibier noir ». Il l'abat, puis il meurt lui-même « en bâillant ». Du milieu de ce dévergondage forcené se détachent des passages vraiment poétiques; mais ils sont rares et courts, et il n'arrive guère qu'on puisse lire dix lignes de suite sans se heurter à quelque banalité prétentieuse et criarde [1].

Le second poème dramatique de Grabbe, *Don Juan et Faust* (1829), est d'une conception hardie. Deux hommes, dont chacun a la prétention d'embrasser le monde, sont réunis. Le poète les suppose tous les deux amoureux de Donna Anna, la fille du Commandeur. Don Juan veut l'enlever, le jour même où elle doit épouser Don Octavio; mais Faust la lui ravit à son tour, et la transporte au sommet du Mont-Blanc, où Méphistophélès a construit pour elle un palais magique. Don Juan le suit, traînant derrière lui son valet Leporello; mais le magicien Faust les jette sur un nuage, qui les dépose devant la statue du Commandeur. Le démon finit par mettre la main sur ses deux victimes : « Je les riverai « l'un à l'autre, » dit-il; « ils ont couru la même carrière sur deux « chars différents. » Grabbe n'a compris que la moitié de son sujet; son Faust n'est qu'un autre Don Juan, plus inquiet. Quant à Méphisto, il manque tout à fait d'individualité; Faust s'aperçoit bientôt qu'il a fait un faux calcul en se donnant un compagnon qui n'est qu'une doublure de lui-même. « Je me suis trompé sur « ton compte, » lui dit-il; « mais puisque nous sommes engagés « l'un avec l'autre, je t'emploierai pour une besogne servile, « aussi longtemps que tu m'appartiendras, et tu me seras du « moins utile par tes tours de passe-passe [2]. » La magie est

1. Grabbe ne dit pas : *c'est l'automne*, mais : *la nature a la jaunisse*. Il appelle le remords un perce-oreille. Le chancelier Frédéric de Gothland dit à son frère qui veut le tuer : « Enivre-toi de mon sang, jusqu'à ce que tu le vomisses. » Le nègre vide une fois un verre d'eau-de-vie, puis écrase le verre entre ses dents, s'imaginant qu'il dévore le cœur d'un ennemi.

2. Acte II, scène première.

dès lors au premier plan du sujet. Le style est moins tapageur que dans *le Duc de Gothland*, sans être beaucoup plus varié, et les métaphores, toujours empruntées au même ordre d'idées, aux tempêtes et aux ouragans, lassent à la fin par leur fracas monotone [1].

Grabbe, qui nourrissait de grands projets, voulait renouveler aussi le drame historique en Allemagne. Dans une *Dissertation sur la shakespearomanie*, qui fut imprimée en 1827, il reproche à Shakespeare de n'avoir fait que des chroniques poétiques, de n'avoir pas assez *concentré* l'action. C'était peut-être une nécessité du genre, car les drames historiques de Grabbe sont encore moins concentrés; ce sont des tranches d'histoire dialoguées et alignées bout à bout. *Frédéric Barberousse* (1829) et *Henri VI* (1830) contiennent de belles scènes; le caractère de Henri VI est peint avec vigueur. *Napoléon ou les Cent-Jours*, en prose (1831), est formé d'une suite d'esquisses qui se succèdent trop rapidement pour laisser une forte impression. *Annibal* (1835) est un tissu de singularités. *La Bataille d'Arminius*, publiée en 1838, marque le dernier effort d'un génie épuisé. Grabbe est, en somme, un talent lyrique. Ce qui lui manque, c'est l'art de la composition, le sens de la beauté, et, avant tout, la possession de soi-même. Il a la vague aperception plutôt que la vision nette des choses. Avec lui, le romantisme a dit son dernier mot [2].

1. Les réminiscences du *Faust* de Gœthe hantent l'esprit de Grabbe malgré lui. « Tu es l'égal de l'esprit que tu comprends, tu n'es pas mon égal, » dit l'Esprit de la Terre à Faust dans la tragédie de Gœthe, et le Chevalier (Méphisto) de Grabbe dit, plus longuement et moins fortement : « Tu ne comprends et tu ne vois que le « monde, le diable et le Dieu que tu peux comprendre. » (Acte II, scène première.)

2. Ses œuvres complètes ont été publiées par Gottschall (2 vol., Leipzig, 1870), par Oscar Blumenthal (4 vol., Detmold, 1874) et par Éd. Grisebach (4 vol., Berlin, 1902). — Choix, avec Michel Beer et Schenk, en un volume de la collection Kürschner. — A consulter : K. Ziegler, *Grabbe's Leben und Charakter*, Hambourg, 1855; et O. Blumenthal, *Nachträge zur Kenntniss Grabbe's*, Berlin, 1875.

DEUXIÈME SECTION

LES ÉCOLES CONTEMPORAINES DU ROMANTISME

CHAPITRE PREMIER

LE CULTE DE LA FORME. L'ORIENTALISME EN POÉSIE

Importance donnée à la forme par les romantiques. Emploi des formes étrangères; le *gasel* et la *makame*; l'octave et la *siciliane*. — 1. Rückert, poète et versificateur. — 2. Platen; son début romantique; ses comédies aristophanesques. — 3. Léopold Schefer et Daumer; introduction de la philosophie orientale. Bodenstedt; retour aux formes simples. Jules Hammer.

Le soin de la forme n'avait pas été étranger aux écrivains de la période classique. Ce fut même une de leurs tâches principales de déterminer la forme qui convenait à chaque genre de poésie, et de choisir, entre les formes étrangères, celles qui pouvaient s'accorder avec le génie de la langue. Ils substituèrent, dans le drame, le trimètre ïambique à l'alexandrin français; l'épopée adopta l'hexamètre gréco-latin chez Klopstock et chez Gœthe, l'octave italienne chez Wieland. Le *lied* et la ballade gardèrent généralement les formes les plus simples. La création la plus hardie de la période classique, et celle qui resta le moins populaire, ce fut l'ode klopstockienne, rythmée à la manière antique, par une alternance de syllabes longues ou brèves, ou plutôt de sons forts et de sons faibles. Mais, en général, ce qui distingue les écrivains de cette période, c'est la subordination de la forme au fond. La forme n'est, chez eux, qu'un vêtement; elle ne doit produire son effet que par son alliance avec la pensée qu'elle recouvre.

Après le soin de la forme vient le culte de la forme, c'est-à-dire

la recherche de la forme pour elle-même. On s'adresse alors à l'oreille, autant et plus qu'à l'esprit. On veut frapper par des assemblages inattendus de mots ou de sons, par des bizarreries de construction, par l'archaïsme ou le néologisme. C'est l'époque des sonnets ciselés, des harmonies imitatives, des rimes allongées ou mitoyennes; c'est aussi l'époque où les rythmes étrangers s'introduisent, non plus modifiés ou adaptés, mais conservés le plus fidèlement possible dans leur pureté exotique.

Gœthe rendit l'Orient presque populaire par son *Divan oriental-occidental*; mais il n'emprunta aux littératures orientales que l'éclat des images et un certain sensualisme délicat. Il ne fit que rafraîchir sa propre poésie à cette source qui venait de jaillir inopinément. D'autres allèrent plus loin, et essayèrent d'acclimater en Allemagne le *gasel* et la *makame*. Ce furent surtout Rückert et Platen qui ouvrirent la voie à cet orientalisme nouveau.

Le gasel est parfois un simple quatrain, où le premier, le second et le quatrième vers riment ensemble; la rime est ordinairement allongée, c'est-à-dire qu'elle porte sur les deux, trois ou quatre derniers mots du vers et sur la dernière syllabe du mot précédent[1]. Mais le gasel peut comprendre un nombre indéfini de vers, et alors tous les vers pairs riment avec les deux premiers; les vers impairs restent sans rime. Cette forme lyrique, où une seule rime riche revient, comme un perpétuel écho, après chaque couple de vers, se justifie et peut même produire un effet harmonieux dans une petite pièce où une seule pensée, un seul sentiment domine et se représente à intervalles réguliers, comme si elle obsédait l'esprit du poète[2]. Ailleurs,

1. Voici, comme exemple, l'épigraphe des gasels de Platen :

« Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
« Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her :
« Es wurzelt ja so fest ihr Fuss im tiefen Meeresgrund,
« Ihr Haubt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her. »

« Dans l'eau, le lis blanc se balance çà et là, — mais tu te tromperais, ami, en « disant qu'il flotte incertain çà et là. — Son pied n'est-il pas solidement enraciné « dans le fond de la mer? — Sa tête seulement est mue par une pensée gracieuse « çà et là. »

2. Tel est ce gasel de Platen :

« Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?
« Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?
« Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug,
« Und jener Kuss, der mich berauschte, wo ist er nun?
« Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich längst
« Mit einem andern Ich vertauschte, wo ist er nun? »

« Le torrent qui a cessé de mugir à côté de moi, où est-il maintenant? — L'oi-

il faut bien avouer que le gasel n'est qu'un exercice de versification dont tout le mérite est dans la difficulté vaincue.

La makame n'est pas, à proprement parler, une forme versifiée, c'est un long jeu de mots, mais qui ne porte ordinairement que sur la fin des mots. Qu'on se figure un morceau débutant par ce vers de Boileau :

« Le *Moïse* commence à *moisir* par les bords, »

ou par ce vers célèbre d'une tragédie oubliée :

« Croit-on d'un tel forfait Manco-*Capac capable*? »

qu'on se figure ce morceau continuant sur le même ton, et l'on aura quelque chose de semblable à la makame arabe ou allemande [1]. D'ailleurs la makame n'a aucune intention satirique ni didactique; elle ne vise même pas à l'esprit; elle jongle seulement avec les mots, comme l'enfant s'amuse à faire sauter une balle.

Les emprunts faits à l'Italie étaient plus familiers aux lecteurs allemands. L'octave était connue; on la perfectionna quelquefois, ou on crut la perfectionner, en lui donnant tantôt des rimes doubles, tantôt deux rimes seulement au lieu de trois. Quand elle n'a que deux rimes, elle s'appelle la *siciliane* [2]. Les rimes

« seau dont le chant charmait mon oreille, où est-il maintenant? — Où est la rose « que mon amie portait sur sa poitrine, — et ce baiser qui m'enivra, où est-il « maintenant? — Et cet homme que j'ai été, et que depuis longtemps — j'ai « échangé contre un autre moi, où est-il maintenant? »

1. La deuxième makame de Rückert commence ainsi : « Mich hielt mit frohen « Gen*ossen* — ein trauter Kreis umschl*ossen*, — von welchem eingeschl*ossen* war « Ges*elligkeit* — und Gef*älligkeit* — und ausgeschl*ossen* Missh*elligkeit*. — Und « während wir nun die *Fäden* der *Reden* hin und wider sp*ielten* — und im « Schw*anken* der Ged*anken* uns unterh*ielten* mit Gesch*ichten* und Ber*ichten* — und « Ged*ichten*, — trat herein ein Mann... » — « Avec de gais compagnons me tenait « enfermé un cercle intime, où était incluse la sociabilité, et l'affabilité, et d'où était « exclue la mésintelligence. Et tandis que nous faisions aller et venir les fils de la « conversation, et que, dans le balancement des pensées, nous nous entretenions « d'histoires, et de récits, et de poésies, un homme entra... » Rückert a écrit un « volume tout dans ce style.

2. Voici une siciliane de Rückert à rimes doubles :

« Die Nachtigall ruft mit Gekose : Rose!
« Wo bist du? was dich meinem Gruss entziehst du?
« Der Zephyr seufzend haucht im Moose : Rose!
« Wo bist du? was vor meinem Kuss entfliehst du?
« Der Quell aus Büschen sprudelt : Lose Rose!
« Wo bist du? was in fremde Spiegel siehst du?
« Die Blumen alle rufen : Rose! Rose!
« Wo bist du? uns're Kön'gin, wo verziehst du? »

« Le rossignol appelle de sa voix caressante : Rose! — où es-tu? pourquoi à

sont ordinairement féminines. A l'octave s'ajoutèrent le tercet et la ritournelle [1].

Enfin l'on continua d'emprunter les formes prosodiques de l'antiquité, et, à l'exemple de Klopstock, on ne s'en tint pas aux mètres connus et presque courants, mais on en créa de nouveaux. L'inconvénient de ces créations, c'est qu'elles étaient tout artificielles. Henri Heine introduit quelque part, dans ses *Reisebilder*, un personnage qui dessine sur le plancher une série de petites lignes horizontales, droites ou courbes, indiquant des syllabes longues ou brèves, pour pouvoir scander des vers qu'on lui donne à lire. Et son interlocuteur fait cette remarque, que le poète, en mettant au-dessus de chaque morceau un plan prosodique de la strophe, semble dire au lecteur : « Voyez, vérifiez, le compte y « est, et, s'il manque une seule syllabe, vous direz que je vous ai « volé. » La plaisanterie de Heine, quelque déplaisante qu'elle soit pour son ennemi personnel Platen, n'est pas une pure calomnie. Peu d'Allemands, même de ceux qui sentent les finesses de la langue, seraient capables de rythmer couramment certaines odes de Platen ou de Klopstock, si un tableau explicatif ne leur venait en aide.

Est-ce à dire que ces poètes qui ont plié, travaillé et quelquefois violenté la langue n'aient été que des artisans de mots, des faiseurs de beaux vers, ou plutôt de vers corrects, comme on le leur a reproché? Si leur œuvre a certains côtés artificiels, elle est inspirée du moins, dans son ensemble, par un sentiment du beau très profond, très délicat et très personnel. Ils ont le goût fin et exigeant; ils se placent devant le produit de leur imagina-

« mon salut te dérobes-tu? — Le zéphyr chuchotte et soupire dans la mousse : « Rose! — où es-tu? pourquoi devant mon baiser t'enfuis-tu? — La source jaillit du « buisson en murmurant : Volage Rose! — où es-tu? pourquoi dans d'autres miroirs « regardes-tu? — Toutes les fleurs appellent : Rose! Rose! — Où es-tu? notre reine, « où restes-tu? »

1. Le tercet est la forme de *la Divine Comédie* de Dante; il a été introduit également dans la poétique française et anglaise. La ritournelle est une strophe de trois vers, ordinairement des vers ïambiques de cinq pieds; le premier et le troisième riment ensemble, comme dans le tercet; souvent le premier n'est formé que d'un hémistiche. En voici un exemple tiré de Rückert :

« Glänzende Lilie!
« Die Blumen halten Gottesdienst im Garten;
« Du bist der Priester unter der Familie. »

« Lis brillant! — Les fleurs célèbrent le service divin dans le jardin; — tu es le « prêtre dans la famille. »

tion comme le sculpteur devant son marbre, et ils ne s'en séparent qu'après y avoir fait les dernières retouches; ils veulent qu'il réponde entièrement à leur idéal. « Pour un véritable artiste, » dit Platen, « rien n'est secondaire; un vers faux ne le blesse pas « moins qu'une pensée fausse[1]. » Lors même que ces poètes n'auraient fait qu'opposer une digue au flot des *lieds* et des ballades sans valeur dont l'Allemagne est régulièrement inondée, ils n'auraient pas perdu leur peine. La langue allemande, avec sa souplesse grammaticale, se prête trop bien à ces effusions rapides où une rime complaisante vient s'ajouter à trois ou quatre mots plus ou moins adroitement assortis; il n'y a pas de langue dans laquelle il soit plus facile de faire de mauvais vers. Les Rückert et les Platen ont rendu le métier du poète moins aisé; ils ont montré qu'il ne suffisait pas, pour mériter ce noble titre, d'avoir une douleur à confesser, où d'être ému par une scène de la nature, mais qu'il fallait porter en soi un certain idéal de beauté et d'harmonie. « Qu'est-ce qu'un poète, » dit encore Platen, « sans cette harmonie profonde qui emplit « l'oreille et l'esprit, et qui dévoile devant l'auditeur ravi la mu- « sique intérieure d'une âme accordée comme un instrument « parfait[2]? »

1. — RÜCKERT.

Frédéric Rückert a vécu en dehors de son siècle; il a passé à côté de deux révolutions, l'une littéraire, l'autre politique, sans en être touché. Il a connu le romantisme dans sa jeunesse, et il a assisté à l'abaissement et au relèvement de sa patrie, sans presque détourner l'oreille des suggestions paisibles de sa muse[3]. Né en 1788, à Schweinfurt, en Franconie, il se distingua de

1. *Ueber verschiedene Gegenstände der Dichtkunst und Sprache.*

2. « Was ist ein Dichter ohne jene tiefe Harmonie,
« Welche dem berauschten Hörer, dessen Ohr und Sinn sie füllt,
« Eines reingestimmten Busens innerste Musik enthüllt? »
(Parabase du premier acte de la *Fourchette fatale.*)

3. **Éditions des œuvres.** — *Gesammelte poetische Werke*, 12 vol., Francfort, 1867-1869. — Choix en 6 vol., Stuttgart, 1895. — Éd. critique par G. Ellinger, 2 vol., Leipzig, 1896.

A consulter. — Fortlage, *Rückert und seine Werke*, Francfort, 1867. — C. Beyer, *Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal*, Francfort, 1868; *Neue Mittheilungen über Rückert*, 2 vol., Leipzig, 1873; *Nachgelassene Gedichte Rückerts und neue Beiträge zu dessen Leben und Schriften.* Vienne, 1877. — Boxberger, *Rückertstudien*, Gotha, 1878.

bonne heure par ses habitudes peu sociables; « il aimait mieux le « commerce des fleurs et des arbres que celui des hommes. » Il suivit son père, qui était avocat, dans diverses résidences, mais toujours à la campagne, et sans quitter cette région doucement accidentée qui forme la rive gauche du Mein. Il fit ses études à l'université de Wurzbourg, s'occupa beaucoup des poètes grecs, et s'exerça à les traduire. Le livre de Frédéric Schlegel *Sur la sagesse des Hindous* fit une grande impression sur lui, et il conçut dès sa jeunesse le rêve d'une littérature universelle, formée de bonnes traductions et d'imitations ingénieuses. La guerre, cependant, le côtoyait de trop près pour ne pas lui causer des inquiétudes passagères. En 1809, il eut, paraît-il, l'idée de s'engager dans l'armée autrichienne, quand la bataille de Wagram termina brusquement la campagne. En 1813, des raisons de santé le retinrent; et tandis que Théodore Kœrner mariait « la lyre et « l'épée », Rückert demeurait au château du baron de Truchsess, en Franconie, et écrivait ses *Sonnets cuirassés*[1]. C'était la première fois que des sonnets se cuirassaient. On dirait par moments que la cuirasse de Rückert a été forgée sur l'enclume mythologique de Vulcain; l'Autriche, la Prusse, la Suède, le Danemark s'appellent chez lui Austria, Borussia, Suecia, Dania; la Russie, c'est Russia, la vierge au sein de neige; Albion tient le trident de Neptune, et Némésis Urania leur souffle à toutes le vent de la haine. Ce sont là des dissonances qui gênent; mais le vers est martelé avec force, et la rime retentissante lancée d'une strophe à l'autre fait l'effet du clairon qui sonne la charge.

Avant ces poésies guerrières, Rückert avait composé les *Funérailles d'Agnès*[2], en l'honneur d'une jeune fille qu'il avait aimée. C'est une longue suite de sonnets, où il prodigue les images les plus gracieuses, et où cependant sa corne d'abondance finit par s'épuiser. Un appendice contient des chansons dont quelques-unes sont de vrais exercices d'équilibre rythmique; tantôt le premier mot du vers reproduit la rime, tantôt le vers rime tout entier. Une autre suite de sonnets, qui date de la même époque, et qui a pour titre *Amaryllis*, est consacrée à une simple fille des champs. Le poète la célèbre sur un ton à demi ironique; il

1. *Geharnischte Sonette*. Ils parurent en 1814, avec d'autres chants guerriers ou politiques, sous le titre de *Deutsche Gedichte von Freimund Raimar*.
2. *Agnes' Todtenfeier*, poésies composées en 1812, publiées en 1817.

regrette, dans deux quatrains, de ne pouvoir briser les ustensiles, pelles, fourches et rateaux, « qui chargent insolemment son « bras, » de ne pouvoir la garantir contre « les averses qui baignent « ses blonds cheveux et les feux du soleil qui brunissent son « teint ».

Après avoir dirigé pendant un an le *Morgenblatt*, sans avoir pu s'accoutumer au travail régulier d'une revue, Rückert partit, en 1817, pour l'Italie. Il apprit du poète Meli à composer des siciliennes; il étudia les dialectes, recueillit les chants populaires, et assouplit son style au contact de la langue italienne. Au retour, il s'arrêta à Vienne, où il fit la connaissance de Hammer, qui l'initia à la littérature de la Perse et de l'Arabie. En 1822, il publia les *Roses d'Orient, trois cueillettes* [1]; la première pièce était adressée à Gœthe et semblait promettre une simple continuation du *Divan oriental-occidental*; les strophes suivantes étaient des traductions ou des imitations de Hafiz, qui ne se distinguaient encore que par l'éclat du style et la sonorité des rimes; mais enfin venaient de vrais gasels, dans toute la subtile splendeur de leur structure orientale. Rückert disait, dans une épigraphe : « La nouvelle forme que je plante le premier dans « ton jardin, — ô Allemagne, ne déparera pas ta riche couronne. « — D'autres, qui me suivront, pourront désormais s'exercer « avec succès — dans le gasel persan comme dans la stance « italienne [2]. » Il faut dire cependant que Platen, avec lequel Rückert venait d'entrer en relations, et qui se livrait aux mêmes études, le précéda d'une année devant le public.

En 1820, Rückert s'établit à Cobourg, où il sut allier pendant quelque temps, avec cette souplesse d'esprit qui était le plus heureux don de sa nature, la patience d'un érudit avec la plus libre fantaisie d'un poète. C'est alors qu'il composa le *Printemps d'amour* [3], en cinq « bouquets », pour la fille du conservateur des archives, qu'il épousa l'année suivante. Les poésies de ce recueil comptent parmi les meilleures de Rückert. Ce sont les plus simples, quant à la forme, peut-être parce qu'elles étaient inspirées

1. *Œstliche Rosen, Drei Lesen*, Leipzig, 1822.

2. « Die neue Form, die ich zuerst in deinen Garten pflanze,
« O Deutschland, wird nicht übel stehn in deinem reichen Kranze.
« Nach meinem Vorgang mag sich nun mit Glück versuchen mancher,
« So gut im persischen Ghasel, wie sonst in wälscher Stanze. »

3. *Liebesfrühling*, d'abord dans la revue *Urania*, de 1823.

par un sentiment vrai. Les sujets sont les incidents les plus ordinaires de la vie; ils deviennent poétiques, uniquement parce qu'ils sont vus par l'œil d'un poète. Il semble que l'on ait devant soi un album, où les deux fiancés inscrivent à tour de rôle, et seulement pour eux, leurs impressions et leurs pensées. Tandis que Rückert célébrait ainsi, à un âge déjà mûr, son printemps d'amour, il continuait d'étudier les littératures de l'Orient comme quelqu'un qui veut les enseigner, et il fut nommé, en effet, en 1826, professeur à l'université d'Erlangen. Il s'arrangea, dit-on, pour faire le moins de cours possible, mais il n'en fut que plus actif dans son travail d'adaptation littéraire. Il écrivit tout un volume de makames; il reconnut lui-même plus tard avoir passé la mesure[1]. Enfin il traça, dans une longue suite de sentences, trop longue aussi, sous le titre de *la Sagesse du brahmane*, le code de la morale orientale, qui était devenue la sienne, et qui consistait à jouir doucement de la vie et à reconnaître dans tous les événements de ce monde, grands ou petits, la loi de l'harmonie universelle[2]. En 1841, il fut appelé à l'université de Berlin; mais il y enseigna encore moins qu'à Erlangen, et il se retira de plus en plus dans son domaine de Neusess, aux environs de Cobourg, où il continua d'écrire jusqu'à sa mort, en 1866. « Parfois je m'étonne, » dit-il dans son *Journal poétique*, « de faire encore des vers. Mais pourquoi m'en défendrais-je? La « chose est si naturelle! Est-ce que je ne continue pas de « manger, de respirer, de boire? de sentir le parfum des fleurs, « de regarder la lumière du jour? Je le fais seulement avec une « vivacité moindre que dans mes jeunes années. Et c'est ainsi

1. *Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug, oder die Makamen des Hariri, in freier Nachbildung*; deux parties; Stuttgart, 1826-1837. — Rückert écrivait dans son *Journal poétique*, en 1862 :

« Von neuem kamen
« Mir die Makamen
« Ganz unerwartet daher
« Zur Ostermesse gestrichen :
« Bedaure sehr,
« Dass nicht ward mehr,
« Dass nicht ward alles gestrichen
« Im Buch, von Gedanken so leer,
« Wie voll von Gedankenstrichen. »

2. *Die Weisheit des Brahmanen, ein Lehrgedicht in Bruchstücken*, 6 vol., Leipzig, 1836-1839.

« que le souffle de ma vie, un peu ralenti, anime encore mes « vers [1] ».

Il s'est défini lui-même dans cette dernière confession. Rückert est, parmi tous les poètes allemands, l'un de ceux qui possèdent le mieux la langue, et il est en même temps l'un des plus familiers. Grâce à ces deux côtés de son talent, il a pu toucher, sans s'abaisser, aux choses les plus petites, parce qu'il les relevait et les ennoblissait par une forme toujours choisie.

2. — PLATEN.

Platen n'a qu'un trait commun avec Rückert : l'amour des belles cadences et des rythmes sonores. Pour tout le reste, il forme avec lui un contraste frappant. Ce qui, chez Rückert, coulait de source, est, chez Platen, le résultat d'un travail opiniâtre. Rückert se contentait parfois d'une pièce à moitié bonne, sauf à faire mieux dans une autre; il se perfectionnait en continuant de produire. Platen remettait la même strophe dix fois sur le métier, et ne pouvait jamais se satisfaire. Il tenait ses œuvres sous clef, comme s'il en avait été jaloux; il semblait que le regard du public dût les profaner; c'est à peine s'il les lisait parfois devant des amis dont le suffrage lui était acquis d'avance. Sa jeunesse se passa dans une anxiété douloureuse, celle d'un homme qui sent en lui un vif amour de ce qui est grand et beau, et qui pourtant doute de sa vocation. A vrai dire, il y avait une lacune dans son génie, et il en avait la vague conscience, sans vouloir se l'avouer. Ce qui lui manquait, c'était un fonds d'idées personnelles, une matière à verser dans un moule qu'il avait façonné si parfait. D'autres poètes ont eu un premier jet, puissant et informe, l'œuvre de leurs vingt ans, une belle promesse que l'avenir est

1. « Manchmal will mich's wunder nehmen,
« Wie ich doch noch Verse mache,
« Doch warum sollt' ich mich schämen?
« So natürlich ist die Sache.
« Ess' ich, athm' ich, trink' ich nicht?
« Rieche Duft und schaue Licht?
« Nur mit weniger Behagen
« Als in jugendlichen Tagen;
« Und so fort nach altem Brauch
« Geht in meinen Versen auch
« Der gedämpfte Lebenshauch. »

chargé de réaliser. Lui, il commence, semblable à un érudit, par étudier toutes les langues et par s'orienter dans toutes les littératures. Il hésite longtemps entre divers modèles, et il n'est réellement maître de lui que le jour où il peut affirmer que la beauté de la forme est le principe de l'art, et où il trace dans ses parabases tout un cours d'esthétique en vers éloquents [1].

Le comte Auguste de Platen-Hallermünde appartient, comme Frédéric Rückert, à la Franconie. Il est né à Anspach, en 1796; son père était grand-maître des eaux et forêts au service du dernier margrave. A dix ans, il fut mis à l'École des cadets de Munich. C'était l'époque où le royaume de Bavière, de création récente, s'agrandissait, sous la protection de Napoléon, aux dépens des États voisins, surtout de l'Autriche, et où les Wittelsbach nourrissaient peut-être la secrète ambition de se substituer un jour aux Habsbourg. Le jeune Platen, caractère très personnel déjà, ne se plia pas sans peine au régime militaire, et sa situation devint encore plus difficile, après qu'il se fut permis de plaisanter une pièce de vers que le général, directeur de l'école, avait composée pour une fête. Ce fut pour lui un soulagement lorsqu'il passa, en 1810, à l'Institut des pages, où l'enseignement était plus libéral, et où régnait déjà le ton de la cour. La « Pagerie » se composait d'une vingtaine de jeunes gens appartenant tous à la noblesse, et dont la principale fonction était d'entourer et de servir la famille royale dans les grandes et les petites cérémonies. Platen étudiait les langues classiques, apprenait le français, l'anglais, l'italien; il lisait énormément, et tenait registre de tout. Il commença, en 1813, son volumineux Journal, beaucoup plus détaillé que les *Annales* de Gœthe, frappant témoignage de l'importance que prenait à ses yeux tout ce qui se rapportait à sa personne [2]. Il appréciait, résumait, imitait les auteurs qu'il lisait, et ses remarques portaient le plus souvent sur la versification et le style. Vers la même époque, il mit par écrit cette suite de maximes (*Lebensregeln*), un des rares essais de sa jeunesse qu'il a conservés, et qu'on prendrait plutôt pour le testa-

1. **Éditions des œuvres.** — *Gesammelte Werke*, 1 vol., in-8°, Stuttgart, 1839; 5 vol., in-16, Stuttgart, 1843. — *Nachlass*, par J. Minckwitz, 2 vol., Leipzig, 1852. — Éd. critique de Redlich, 3 vol., Berlin (Hempel), 1880-1882. — **A consulter** : P. Besson, *Platen, étude biographique et littéraire*, Paris, 1894.

2. Ce journal, que Platen continua jusqu'à sa mort, finit par former trente-trois livres, en dix-huit gros volumes. Il a été publié par Laubmann et Scheffler : *Die Tagebücher des Grafen August von Platen* 2 vol., Stuttgart, 1896-1900.

ment d'un philosophe mûri par une longue expérience et assagi par les déceptions de la vie. Ce qui frappe partout, dans ce qu'on sait des premières années de Platen, c'est l'effort déployé, la persistance au milieu des découragements, une sorte d'opiniâtreté froide et résolue, et aussi le prodigieux entassement de matériaux qui semble promettre une œuvre immense. On ne saurait disposer sur un plan plus vaste les fondements d'un édifice qui pourtant ne devait atteindre qu'à une moyenne hauteur.

Au mois de mars 1814, Platen avait été nommé sous-lieutenant aux gardes du roi Maximilien, trop tard pour pouvoir participer à la campagne de France; il ne fit qu'un séjour de courte durée en Champagne, l'année suivante. Il était entré dans la carrière militaire avec l'espoir d'y trouver des loisirs pour ses études et peut-être une activité extérieure qui ferait diversion à ses inquiétudes morales. Bientôt la vie de garnison lui déplut. Muni d'un congé, il commença à vingt-deux ans son stage universitaire; il se rendit à Wurzbourg, et bientôt après à Erlangen, où il connut Schelling, qui l'encouragea et le dirigea. Il apprit l'espagnol, l'arabe et le persan, et, en 1821, il fit paraître, à quelques mois d'intervalle, son premier recueil de gasels et ses *Feuilles lyriques*[1]. Les gasels étaient un étrange début. Quand Rückert produisit les siens, il était déjà connu du public, et il eut soin de les faire précéder de quelques morceaux d'un orientalisme mitigé. Mais l'art des ménagements était étranger à Platen. Quant aux *Feuilles lyriques*, où il exhalait ses ennuis et ses chagrins d'amour, elles apparurent comme un écho du romantisme, qui tombait en discrédit; elles n'avaient pas encore, du reste, la perfection rythmique que des retouches successives y apportèrent plus tard. Ce fut, en somme, un échec, et Platen en fut profondément blessé. Il n'eut pas le courage de se dire que le public n'est pas uniquement formé de connaisseurs, ni surtout de savants. Il se retrancha désormais dans un isolement farouche, et il se glorifia, comme il le dit dans un épilogue, « de ne pas « avoir l'approbation de la populace ».

Il fit encore un sacrifice au romantisme dans ses premières comédies. Ce sont des contes dialogués à la manière de Tieck,

1. *Ghaselen von August Graf von Platen-Hallermünde*, Erlangen, 1821. — *Lyrische Blätter*, Erlangen, 1821. — Un second recueil de gasels parut en 1824.

dont le sel consiste dans des jeux de mots et dans un perpétuel anachronisme. On y vit en compagnie des fées, et l'on y apprend en même temps les dernières nouvelles du jour. *La Pantoufle de verre*[1], comédie en trois actes, est formée de la réunion de deux contes, *Cendrillon* et *la Belle au bois dormant*; un prince sentimental, pour qui la seule réalité est le rêve, et qui souhaite de n'être lui-même qu'un souffle ou une ombre, se prend d'amour pour une jeune fille qu'il croit morte; elle n'est qu'endormie, et, quand elle se réveille, il consent à l'épouser, quoiqu'elle soit vivante et réelle; un fou, le personnage le moins ennuyeux de la pièce, représente l'ironie romantique. Dans *le Trésor de Rampsinite*[2], comédie en cinq actes, empruntée à Hérodote, figure un prince de Nubie dont la philosophie hégélienne a troublé le cerveau; son valet lui donne la réplique au nom du sens commun. Tout cela se dit tour à tour en assez jolis vers et en prose coulante, et les scènes se suivent très régulièrement. Si les comédies de Tieck pèchent par le décousu, celles de Platen ont le défaut contraire; elles sont trop apprêtées. Les traits d'esprit viennent à point nommé, et on les prévoit de loin. La fantaisie, mère des contes, ne prend pas d'ordinaire une allure si compassée. Au reste, ces comédies n'étaient faites que pour la lecture; seul le drame d'*Aucassin et Nicolette*[3] fut joué, et même avec succès, à Erlangen, en 1825.

Platen s'est toujours beaucoup occupé du théâtre. Il écrivit, dans cette même année 1825, un long article sur *le Théâtre considéré comme une institution nationale*, où à des idées très justes se mêlent des jugements très péremptoires. Il passe en revue la poésie dramatique ancienne et moderne, et il dit vers la fin : « Quoique notre théâtre soit encore dans son commencement, on « pourrait dès maintenant exclure de la scène tout le fatras « (*Plunder*) et habituer le public à ce qui est poétique et caracté- « ristique. Si l'on s'aidait, comme on le fait déjà, de traductions « des poètes anglais, espagnols, français, danois, on constitue- « rait aisément un riche répertoire, sans recourir aux trivialités « de Kotzebue, et surtout sans descendre jusqu'à ses succes- « seurs. » On peut s'étonner que Platen accorde une si grande

1. *Der Gläserne Pantoffel*, 1823.
2. *Der Schatz des Rampsinit*, 1824.
3. *Treue um Treue, ein Schauspiel in fünf Akten*, 1826. — *Schauspiele von August Graf von Platen-Hallermünde*; 1er vol., Erlangen, 1824; 2e vol., Stuttgart, 1828.

place, dans son répertoire, aux pièces étrangères ; il ne s'explique pas nettement, du reste, sur ce qu'il entend par un théâtre national. Pour le moment, il lui paraît urgent de former le goût du public, et il y procède, selon la méthode allemande, par la critique. Ordinairement le goût d'une nation se forme par des chefs-d'œuvre. Tous les préceptes de Boileau, sans Corneille et Molière, n'auraient pas fondé le théâtre français. Platen reconnaît ce que l'Allemagne doit à Schiller; mais « après lui est venue « une grande marée descendante, ou plutôt un déluge de pau- « vretés. » Mettre ces pauvretés au rebut, balayer ce « fatras » qui encombrait la scène, telle fut la mission que se donna Platen. Ailleurs il s'exprime sans figures sur ce qu'il fallait bannir : c'étaient d'abord les « trivialités » de Kotzebue et de ses imitateurs, mais surtout les extravagances risibles du drame fataliste. Parodier la tragédie grecque, comme le faisaient les Müllner et les Houwald, c'était, pour un helléniste comme Platen, un attentat contre le beau. Pour venger Sophocle et Eschyle, il renouvela la comédie aristophanesque, et il écrivit *la Fourchette fatale* [1], le premier de ses ouvrages dont il parut entièrement satisfait. « Je « vous envoie, » dit-il dans une lettre à Schwab, « le premier acte « d'une comédie nouvelle. Après avoir longtemps bousillé, j'es- « père que voilà enfin un chef-d'œuvre qui me fera entrer dans « le groupe des immortels. Si l'on excepte les Grecs, rien n'a « jamais été fait en ce genre [2]. Je crois que la comédie aristo- « phanesque est la seule vraie, mais je l'ai accommodée à notre « scène. Je voudrais que cette pièce parût seule, car elle ne res- « semble en rien à celles que j'ai faites auparavant; je voudrais « même qu'elle parût avant les autres : ce serait l'avantage de « l'éditeur, car on désirera certainement connaître les œuvres de « jeunesse d'un poète qui a pu écrire *la Fourchette fatale*. Ne « m'accusez pas de vanité, j'ai l'habitude de dire ce que je « pense... Les attaques personnelles me seront pardonnées, « même par ceux qui en seront atteints; ils seront séduits par la « grâce de la forme. » Et, dans une autre lettre, il dit : « Dans « les parabases, il n'y a pas seulement de l'esprit, mais il y « règne la plus haute inspiration [3]. » S'il est permis de faire la

1. *Die verhängnissvolle Gabel, ein Lustspiel in fünf Akten*, Stuttgart, 1826.
2. Platen pouvait dire cela, malgré l'essai de comédie aristophanesque fait par Rückert en 1816 : *Napoleon, politische Komödie in drei Stücken*; les deux premières parties de cette comédie ont seules paru.
3. Lettres du 21 mars et du 10 avril 1826.

part de l'illusion dans un jugement aussi catégorique, nous en accepterons volontiers la dernière partie. L'action comique est sans intérêt; l'allusion satirique absorbe tout; les personnages manquent de réalité. Platen a beau nous dire que, dans une satire, il est impossible qu'il y ait des caractères: Aristophane lui-même est là pour lui répondre. Mais les parabases ont une allure superbe; jamais la langue allemande n'a porté aussi aisément le joug des rythmes étrangers. Pour la première fois, Platen a une grande idée personnelle à exprimer, et il devient naturellement éloquent. Il est emporté par la passion du beau, qui a été la seule passion réelle de sa vie.

Depuis sa rupture avec le romantisme, il se sentait de plus en plus attiré vers l'Italie. « C'est là, » écrivait-il à Schwab (le 24 mars 1826), « que je compte finir ma vie; c'est de Rome que je veux « vous envoyer ma prochaine comédie, dussé-je, pour y arriver, « mendier le long de la route. Ce n'est qu'à Rome que je puis « espérer d'atteindre la perfection, si un tel mot n'est pas un « blasphème; les arts plastiques contiennent un véritable ensei- « gnement pour moi » Le roi Louis, dont il avait célébré l'avénement dans une ode, lui ayant accordé un congé illimité, il partit au mois de septembre 1826. Il laissait aux mains de son ami le comte Fugger un recueil de sonnets, qui devait s'imprimer en son absence, et dont il confiait la révision à Schwab. C'étaient, selon son propre jugement, celles de ses poésies « où « il avait mis le plus d'âme[1] ». Dans le nombre se trouvaient les sonnets vénitiens, résultats d'un précédent voyage, description de la ville des doges, de ses palais, de ses quais, de ses lagunes, et de la « population d'aimables fainéants qui la remplit »; description animée, qui ressemble à un récit, qui se continue et s'achève au hasard des observations et des découvertes journalières, et que traverse par moments le souvenir mélancolique de la glorieuse république d'autrefois. Le sonnet était un de ces genres qui convenaient particulièrement à Platen, à cause de la précision qu'il exigeait. Le génie poétique, il ne cesse de l'affirmer, a besoin d'une limite[2]; il sort plus libre de la contrainte d'une

1. « Ich halte sie für das Beste und Seelenvollste unter meinen lyrischen Sachen. » (Lettre du 1er sept. 1826.)

2. « Was stets und aller Orten
« Sich ewig jung erweist,
« Ist in gebundnen Worten
« Ein ungebundner Geist. »
(Épigraphe des sonnets.)

forme étroite. Platen cite comme ses maîtres Pétrarque, Camoëns et Rückert, et il ajoute : « Je marche après eux, comme le gla-« neur qui ramasse quelques épis tombés de la main des moison-« neurs, car je n'ose me placer à côté d'eux, moi quatrième [1]. » Platen est ici, par exception, trop modeste; ses sonnets, pour le mouvement aisé et harmonieux de la phrase poétique, peuvent se comparer aux plus beaux.

Le premier ouvrage qu'il envoya d'Italie fut *l'Œdipe romantique* [2], où il continuait la campagne commencée dans *la Fourchette fatale*. Dans cette nouvelle comédie aristophanesque, il prend à parti le poète Immermann, qui s'était permis de mal parler de ses gasels [3]. Il fait de lui le représentant de la « corporation « des poétereaux qui écorchent la noble langue allemande dans « leurs chansons criardes », et il l'immole au nom de la Raison (*der Verstand*), qui apparaît comme l'un des personnages principaux de la pièce. Immermann est censé refaire l'*Œdipe roi* de Sophocle, en le taillant sur le patron romantique, c'est-à-dire en montrant l'infortuné roi de Thèbes, aux applaudissements du Public personnifié, dans tout le cours de sa tragique destinée, depuis sa naissance jusqu'au jour où il se couche vivant dans un cercueil. C'est une parodie qui paraît longue, malgré le soin donné à la forme, malgré la variété des rythmes, où l'ïambe alterne avec le trochée et l'anapeste, et la pièce ne se relève que dans les tirades satiriques du cinquième acte, où le poète reprend la parole; car ce personnage qui représente la raison ou le bon sens n'est, au fond, que son interprète.

On se demande si Platen, en écrivant, quelques années après, *la Ligue de Cambrai* [4], a voulu joindre l'exemple au précepte et

1. « Auf diese folg' ich, die sich gross erwiesen,
« Nur wie ein Æhrenleser folgt dem Schnitter,
« Denn nicht als Vierter wag' ich mich zu diesen. »

2. *Der romantische Œdipus, ein Lustspiel in fünf Akten*, Stuttgart, 1829.

3. Henri Heine avait inséré dans le second volume des *Reisebilder* quelques épigrammes d'Immermann. L'une d'elles était dirigée contre « ceux qui se gorgent « des fruits qu'ils ont volés dans les bosquets de Schiraz, et qui vomissent « ensuite des gasels. » C'était une grossièreté plutôt qu'une épigramme. Rückert pouvait se croire visé, aussi bien que Platen; il dédaigna de répondre. Platen ramassa le gant; les traits qu'il décoche, en passant, à Henri Heine, sont sans portée; ce sont surtout des allusions à son origine juive. Heine continua les hostilités dans la suite des *Reisebilder*. En somme, cette querelle n'a fait honneur à personne.

4. *Die Liga von Cambrai, geschichtliches Drama in drei Akten*, Francfort, 1833.

montrer ce que devait être un drame classique. Ses apologistes l'ont prétendu; mais la pièce n'est guère autre chose qu'un fragment d'histoire dialoguée, animé par endroits d'un souffle patriotique. Platen attachait plus d'importance à son poème des *Abassides*[1], qui l'occupa plusieurs années, et qui l'accompagna dans ses pérégrinations à travers l'Italie. C'est un conte des Mille et une Nuits, hissé aux proportions d'une épopée; la sobriété presque aride du style contraste avec le merveilleux des aventures, et le vers trochaïque de cinq pieds, que Platen voulait substituer à l'hexamètre, fatigue à la longue par sa cadence monotone.

En 1835, la crainte du choléra, qui sévissait sur le continent italien, décida Platen à s'établir en Sicile. Il fut pris d'un accès de fièvre, se crut atteint par l'épidémie, se soigna mal, et mourut subitement à Syracuse, le 5 décembre, à l'âge de trente-neuf ans. Un jugement que Jacques Grimm porta sur lui se termine par ces mots : « Le destin n'a pas permis à ce noble poète de mettre le « sceau à sa poésie par un grand ouvrage, vers lequel il tendait « de toutes ses forces, et qui aurait jeté de la lumière sur sa « carrière antérieure. » Assurément, l'œuvre de Platen prendrait une autre physionomie, si l'on pouvait la considérer comme un début, une préparation, la promesse de quelque chose de plus grand qui serait venu après. Il semble néanmoins, si l'on veut suivre Platen d'année en année, sans parti pris, qu'à partir de *la Fourchette fatale* et des sonnets il ait atteint son apogée. C'était, comme le dit justement Grimm, un noble poète; mais il arrêta prématurément et dessécha son génie par une préoccupation trop exclusive de la forme. Il dit, dans le prologue des *Abassides*, en s'adressant à ses lecteurs allemands, « qu'il voudrait bien être « un jour compté parmi leurs classiques ». On ne se fait pas classique, on le devient, et le plus sûr moyen de le devenir, c'est de ne pas trop chercher à l'être. Platen pense trop, quand il écrit, à ce qu'on dira de lui en le lisant. Il aura toujours des lecteurs, même des admirateurs, mais on reprendra de préférence celles de ses pages où un sentiment personnel et profond anime et éclaire la froide plasticité des formes.

1. *Die Abassiden, ein Gedicht in neun Gesängen*, Stuttgart, 1833.

3. — LEOPOLD SCHEFER. — DAUMER. — BODENSTEDT.

Rückert et Platen avaient ouvert le chemin de l'Orient; d'autres s'y portèrent en foule après eux. Ce fut presque un romantisme d'un genre nouveau. Il semble que les poètes allemands de toutes les écoles n'aient jamais pensé qu'à sortir, par quelque moyen que ce fût, de leur temps et de leur pays. Bientôt ce ne furent plus seulement des couleurs de style et des formes de versification qu'on demanda à l'Orient, mais une manière de vivre, une philosophie. Ainsi s'accomplit le cycle de l'orientalisme allemand. Gœthe avait fait un premier voyage de reconnaissance dans le monde oriental, et, pour faire accepter les découvertes qu'il en rapportait, il les avait présentées « dans le langage le plus simple « et le plus uni[1] ». Rückert avait fait un pas de plus; il avait pris ensemble le fond et la forme, et quelquefois la forme avant le fond, traduisant des idées allemandes en gasels et en makames. Enfin on alla plus loin encore : on se fit Arabe ou Persan tout à fait; on se grisa de mysticisme et de panthéisme, et, soit naïvement, soit par esprit de système, on s'agenouilla dévotement devant Allah et son prophète.

Léopold Schefer, né en 1784, à Muskau, dans la Haute-Lusace, avait déjà publié, avec un succès mitigé, un grand nombre de nouvelles et de poésies lyriques, et il avait atteint la cinquantaine, lorsqu'il donna son *Bréviaire laïque*, qui le rendit populaire[2]. Il avait fait des études très disparates dans sa jeunesse, s'était occupé tour à tour de littérature, de médecine et de musique, et avait visité, de 1816 à 1821, l'Italie, la Grèce et la Turquie. A son retour, il était devenu le mandataire du comte de Pückler-Muskau, et il s'était fait construire, en face du château de son protecteur, une villa où il acheva de vieillir, et où il mourut en 1862. Le *Bréviaire laïque* est un recueil de maximes et de réflexions, distribuées jour par jour tout le long de l'année. C'est un catéchisme de la religion universelle, ou, pour mieux dire,

1. *Divan oriental-occidental*, notes et dissertations.

2. *Laienbrevier*, Berlin, 1834. — **Édition des œuvres** : Choix fait par l'auteur, 12 vol., Berlin, 1845; 2ᵉ éd., 1857. Le 11ᵉ vol. est précédé d'une biographie. — **Œuvres posthumes** : *Für Haus und Herz*, publié par Gottschall, Leipzig, 1867; *Buch des Lebens und der Liebe*, par Moschkau, Leipzig, 1877; 3ᵉ éd., 1887. — **A consulter** : Brenning, *Leopold Schefer*, Brême, 1881.

du panthéisme que Léopold Schefer croyait trouver au fond de toutes les religions. Dieu est tout; il est le soleil qui éclaire les mondes, le nuage qui déverse la pluie, le germe qui dort dans le sein de la terre; « il est à la fois le grain de sable et l'étoile, le « parfum de la fleur et la poussière d'or sur l'aile du papillon. » L'homme n'est pas supérieur à la pierre, car une chose peut-elle être plus que divine? Qu'avons-nous donc à faire, et quel est le but de la vie humaine? C'est de faire en silence, comme les autres créatures, l'œuvre de Dieu, ou plutôt de laisser Dieu faire son œuvre par nous, surtout de ne pas nous enorgueillir, de ne pas trop nous glorifier de la petite étincelle que l'unique auteur des choses, seul grand et seul fort, a déposée en nous.

Les étoiles marchent dans leur route immense, — en silence elles montent, passent et descendent, — et, en silence, sur leurs disques d'or, — le Dieu accomplit son œuvre divine. — Regarde, en effet : sa grande et sainte activité — ne réveille pas l'oiseau, ne l'inquiète pas — quand il dort sous les rameaux fleuris. — Aucun son ne retentit de là-haut vers la terre, — tu n'entends aucun écho dans la calme forêt. — Ce murmure, c'est le propre gazouillement de la source; — ce chuchotement, c'est la propre haleine du feuillage. — Et toi, homme, tu réclames une vaine gloire? — Et ce que tu peux faire tu le fais à grand bruit, — et tu voudrais, enfant que tu es, l'inscrire sur les étoiles? — Mais quand le doux Esprit aura pénétré en toi, — lui qui, du sein de la grande œuvre silencieuse du soleil, — du sein de la terre et du printemps, et du sein des astres nocturnes, — parle à ton âme, alors tu te reposeras aussi, — tu accompliras ce qui est bon et tu réaliseras ce qui est beau, — et tu marcheras en silence sur ton chemin terrestre, — comme si ton âme n'était qu'un rayonnement des lunes, — comme si tu étais un avec l'Esprit silencieux [1].

1. « Die Sterne wandeln ihre Riesenbahn
« Geheim herauf, vorüber und hinab,
« Und Göttliches vollbringt indess der Gott
« Auf ihren Silberscheiben so geheim!
« Denn sieh, indessen schläft in Blütenzweigen
« Der Vogel ungestört, nicht aufgeweckt
« Von seiner grossen heil'gen Wirksamkeit;
« Kein Laut erschallt davon herab zur Erde!
« Kein Echo hörst du in dem stillen Wald!
« Das Murmeln ist des Baches eignes Rauschen
« Das Säuseln ist der Blätter eignes Flüstern!
« Und du, o Mensch, verlangst nach eitlem Ruhm?
« Du thust, was du denn thust, so laut geräuschvoll,
« Und an die Sterne willst du's kindisch schreiben?
« Doch ist der sanfte Gott in dich gezogen,
« Der aus der Sonne schweigend grosser Arbeit,
« Aus Erd' und Lenz, aus Mond und Sternennacht

Léopold Schefer n'est pas assez philosophe pour tenir aux dernières conséquences de sa doctrine, et il serait facile de le mettre en contradiction avec lui-même. Quoiqu'il refuse à l'homme toute individualité, il lui recommande de « s'associer, par la parole et « par l'action, à tout ce qui se fait de bien autour de lui », et il ajoute même : « Songe aux autres, songe à ta patrie ! » Il veut « qu'on veille sur l'enfant, qu'on le vénère, car il est de nature « divine ; qu'on éloigne de lui tout ce qui pourrait ternir son « imagination et son cœur ». Enfin il est simplement spiritualiste quand il dit : « Celui qui n'a jamais fait le bien, cherché le vrai, « contemplé le beau, celui-là seul est sans Dieu. »

Le *Bréviaire* est écrit en vers ïambiques de cinq pieds ; la phrase est simple ; elle suit son cours limpide, uniforme ; elle donne une impression de calme et de paix. Les *Vigiles*, *le Prêtre laïque*, les *Discours domestiques* reprennent le même thème, avec moins d'originalité, quelquefois avec des images bizarres[1]. Dans ses derniers recueils, Schefer essaya de concilier l'orientalisme avec l'hellénisme ; il mit aux mains de Hafiz la lyre et la coupe d'Anacréon[2]. L'*Apothéose d'Homère*, qu'il laissa inachevée, est une sorte d'Iliade romantique[3]. En somme, Léopold Schefer ne sut jamais faire l'unité dans son esprit. Ses nouvelles, qui tiennent à la fois de Jean-Paul et de Hoffmann, sont pour la plupart des études décousues de situations anormales et d'accidents pathologiques ; le lecteur, dérouté, se demande s'il n'y a pas, à côté de la simple vérité qu'on lui expose, une vérité occulte et plus haute, et s'il n'est pas dupe d'une illusion, comme ce ventriloque qui prend sa seconde voix pour celle d'un esprit[4]. La prose de Schefer est rythmée comme des vers ; mais, n'ayant plus le frein de la mesure, elle se répand comme une nappe d'eau sans bords et sans profondeur, sur laquelle un soleil passager fait scintiller quelques étoiles[5].

« Zu deiner Seele spricht — dann ruhst auch du,
« Vollbringst das Gute und erschaffst das Schöne
« Und gehst so still auf deinem Erdenwege,
« Als wäre deine Seel' aus Mondenlicht,
« Als wärst du Eins mit jenem stillen Geist. »

1. *Vigilien*, Guben, 1843. — *Der Weltpriester*, Nuremberg, 1846. — *Hausreden*, Dessau, 1854.
2. *Hafis in Hellas*, Hambourg, 1853 (anonyme).
3. *Homers Apotheose, erster Band, in zwölf Gesängen*, Lahr, 1858.
4. *Der Bauchredner*, 1829.
5. **Sallet.** — Un jeune poète silésien, Frédéric de Sallet, employa le procédé

Frédéric Daumer est une nature moins contemplative que Léopold Schefer. Il est sorti de la théologie, et il a toujours gardé, même en poésie, des allures de dialecticien et de polémiste. Né à Nuremberg en 1800, il entra au gymnase de cette ville, qui était alors dirigé par Hegel; puis il entendit, à Erlangen, les cours de Schelling. Revenu à Nuremberg, en 1821, il devint professeur à l'École préparatoire, et ensuite au gymnase où il avait été élevé. Mais sa santé débile le fit renoncer, à partir de 1833, à toute fonction. Jusque-là, il avait flotté entre le mysticisme et la philosophie de la nature. Les poètes orientaux, qu'il se mit à étudier et à traduire, lui apprirent que la suprême sagesse était dans la jouissance, « que le renoncement n'était qu'une « hypocrisie, » et, de ces divers éléments singulièrement assortis, il composa une religion, « la religion de l'amour et de la paix », dont la sainte Vierge devint le symbole. Il passa plus tard au catholicisme. Pour le moment, il chanta, sous le pseudonyme d'Eusebius Emmeran, la *Gloire de la sainte vierge Marie*[1] : c'était un recueil d'hymnes et de légendes, empruntées aux différentes langues de l'Europe. Puis, tout à coup, il partit en guerre contre le christianisme, qu'il poursuivit jusque dans ses racines judaïques. Il crut découvrir que le culte de Jéhovah n'était autre que le culte sanglant de Moloch[2], qu'il s'était épuré peu à peu en passant par les écoles juives, mais que le fondateur du christianisme l'avait rétabli dans sa barbarie primitive[3]. Il recueillit dans les poètes et dans

opposé à celui de Léopold Schefer, en écrivant son *Évangile laïque* (*Laienevangelium*, 1840). Schefer avait emprunté la philosophie mystique de l'Orient; Sallet transporta dans l'Orient la philosophie occidentale et spécialement celle de Hegel. Il suit pas à pas le récit de l'Évangile, et l'accompagne d'un commentaire perpétuel, dont le sens général serait assez bien défini par l'une des dernières paroles de Faust : « Le globe terrestre m'est assez connu; — une barrière couvre à mes yeux « la vue de l'au-delà. — Insensé qui dirige vers là-haut ses yeux clignotants, — « et se figure au-dessus des nuages des êtres semblables à lui! — Qu'il se tienne « ferme, et se fasse sa place ici-bas! — Le monde n'est pas muet pour l'homme « vaillant. » C'est la morale de l'action énergique, opiniâtre, et qui vise au but immédiat. Sallet était né à Neisse, en 1812: il fut élevé à l'École des cadets de Potsdam, et devint officier prussien; il quitta le service en 1838, et mourut en 1843, à l'âge de trente et un ans. Il avait fait de fortes études, et il connaissait plusieurs langues modernes. C'était, de plus, un noble caractère. Il n'eut pas le temps de mûrir son talent. Son vers est quelquefois trop plein, et devient alors pénible et dur; le moule se brise sous l'effort de la pensée. — *Sämmtliche Werke*, 5 vol., Breslau, 1845-1846.

1. *Glorie der heiligen Jungfrau Maria*, Nuremberg, 1841. Nouvelle éd. augmentée, sous le titre de *Marianische Legenden und Gedichte*, Nuremberg, 1850.

2. *Der Feuer- und Molochdienst der Hebräer*, Brunswick, 1842.

3. *Die Geheimnisse des christlichen Alterthums*, 2 vol., Hambourg, 1847.

les philosophes allemands les antécédents de la religion nouvelle qu'il annonçait, mettant surtout à contribution Gœthe et Bettina[1]. C'était là, dans son œuvre, la part du théologien, la plus importante à ses yeux. La part du poète, la seule dont il reste quelque chose, consiste dans des traductions de Hafiz d'un rythme simple et gracieux, dans une suite de chansons en l'honneur de Mahomet, dans des portraits de femmes, les saintes de la religion de l'amour, enfin dans un recueil de chants populaires de toutes les nations[2] Daumer mourut à Wurzbourg en 1875. Il a voulu être un apôtre; il n'avait en lui que l'étoffe d'un poète anacréontique et d'un bon traducteur. Même son anacréontisme n'est pas toujours aimable; il ne peut vider sa coupe ni couronner de roses sa bien-aimée sans jeter un regard de mépris sur le pauvre moine qui préfère d'autres extases[3].

Avec Bodenstedt, nous rentrons dans la simple et franche nature; il a cet avantage sur ses prédécesseurs, de n'avoir pas cherché ses inspirations dans les livres, mais dans la vue même des lieux qu'il a chantés. Il eut la bonne fortune de trouver, dans le vaste Orient, une région encore inexplorée : c'est ce coin pittoresque « où le Caucase, hérissé de cimes et « déchiré de ravins, dresse dans le ciel sa tête raidie et blanchie « par les neiges, lorsqu'il soulève son turban de nuages; serré « dans sa cuirasse de glaces, à laquelle est suspendue, comme la « traîne d'un manteau royal, la steppe fleurie qu'arrose le Don[4]. »

1. *Religion des neuen Weltalters*, 3 vol., Hambourg, 1850. Daumer avait déjà mis en vers prosaïques la prose poétique de Bettina : *Bettina, Gedichte aus Gœthe's Briefwechsel mit einem Kinde*, Nuremberg, 1837.

2. *Hafis*, deux recueils, Hambourg, 1846-1851. — *Mohammed*, Hambourg, 1848. — *Frauenbilder und Huldigungen*, 3 vol., Leipzig, 1853. — *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*, 2 vol., Francfort, 1855.

3. Daumer a eu quelque temps dans sa maison l'enfant mystérieux Gaspard Hauser, recueilli dans les rues de Nuremberg, en 1828, lorsqu'il avait déjà seize ans, et qui a longtemps occupé les publicistes. Il a lui-même publié sur lui quelques écrits.

4. « Wo vielgegipfelt, wildzerklüftet
« Der Kaukasus zum Himmel steigt,
« Das Haupt erstarrt und schneegebleicht,
« Wenn er den Wolkenturban lüftet;
« In eis'gem Panzer eingezwängt,
« Daran die blumenreiche Steppe
« Des Dones, gleichwie eine Schleppe
« An einem Königsmantel, hängt.

(*Die Lieder des Mirza-Schaffy*, 100e éd., Berlin, 1881; Prologue.)

Frédéric-Martin Bodenstedt est né à Peine, dans le Hanovre, en 1819. Il était d'abord destiné au commerce, et, après avoir passé par une école spéciale, il commença son apprentissage à Brunswick. Ayant repris sa liberté, il étudia les langues et l'histoire. Il fut pendant trois ans précepteur dans la maison du prince Galitzin, à Moscou. En 1844, il se rendit à Tiflis, pour prendre la direction d'un institut pédagogique, et il enseigna le latin et le français au gymnase de cette ville. Ne voulant pas devenir sujet russe, il revint, après avoir parcouru la région du Caucase, par la mer Noire, la Turquie et les îles Ioniennes. Il s'occupa ensuite d'économie politique, jusqu'au jour où le roi Maximilien II l'appela à Munich comme professeur de langues et littératures slaves (1854). Il dirigea, de 1866 à 1870, la troupe de Meiningen. Il fit encore, en 1879, un séjour de trois ans aux États-Unis; il mourut à Wiesbaden, en 1892. Ce furent ses voyages qui donnèrent l'essor à sa poésie. A son retour de la Géorgie, il fit paraître les *Mille et un Jours en Orient*, où étaient insérées les *Chansons de Mirza-Schaffy*, qu'il donnait modestement pour des traductions [1]. Ces chansons, pour la plupart très courtes et d'une facture très simple, avaient, sous leur costume oriental, une grâce naturelle qui plaît en tout pays. Bodenstedt revenait, en somme, à part la richesse et le croisement de certaines rimes, au procédé qu'avait employé Gœthe dans le *Divan oriental-occidental*. Il n'apportait pas beaucoup de sujets nouveaux, mais il corrigeait çà et là d'une main heureuse les audaces de ses prédécesseurs. Quand ses prétendues traductions parurent, le savant Hammer éleva des doutes sur l'authenticité du texte original, et Bodenstedt déclara, en 1874, lorsqu'il publia ce qu'il appelait les œuvres posthumes de Mirza-Schaffy [2], que celui-ci avait vécu, en effet, à Tiflis, lui avait appris le tartare et le persan, et avait été ainsi la première occasion des poésies qui avaient porté son nom dans l'Occident. Bodenstedt, après avoir dépensé le feu de sa jeunesse pour « l'in-« comparable Suleika, qui lui avait ouvert dès ici-bas les portes « du paradis », célébra encore, sur un ton plus calme, mais non sans charme, la beauté allemande et le printemps allemand [3]. Il

1. *Tausend und ein Tag im Orient*, 2 vol., Berlin, 1850. — Les *Lieder des Mirza-Schaffy* parurent séparément l'année suivante.
2. *Aus dem Nachlass des Mirza-Schaffy*, Berlin, 1874.
3. Bodenstedt a fait lui-même un choix de ses poésies postérieures aux *Chansons de Mirza-Schaffy : Ausgewählte Dichtungen*, Berlin, 1864.

s'est essayé avec moins de succès dans le drame et dans l'épopée. Il a repris, lui aussi, le *Démétrius* de Schiller; il s'est appliqué à reproduire la couleur locale du sujet, même dans l'orthographe des noms propres; mais en même temps il a prêté à son héros des idées de réforme qui étaient un pur anachronisme. Le poème où il a chanté la guerre de Schamyl contient de belles descriptions [1]. Bodenstedt, sans être un génie créateur, avait un vif sentiment de la poésie, et il savait l'apprécier sous les formes les plus diverses. Il ne s'est pas renfermé dans l'imitation de l'Orient, il a contribué aussi, par des études critiques et par d'excellentes traductions, à faire mieux connaître le drame anglais et la littérature russe [2].

Le lyrisme allemand, après s'être imprégné d'orientalisme, rentra peu à peu dans ses voies propres; on se remit à faire des *lieds*, des ballades, des sonnets, et de temps en temps une ode klopstockienne. Mais la poésie sentencieuse était trop dans le goût de la nation pour ne pas durer, et *la Sagesse du brahmane* trouva toujours des adhérents. Si l'on veut goûter ces imitateurs de Rückert, on est souvent obligé de leur tenir compte de l'intention. La pensée, chez eux, est sérieuse et noble, la forme est ordinairement prosaïque et plate. L'un des moins imparfaits, dans le nombre, est le poète saxon Jules Hammer, mort à Pilnitz en 1862. Son principal ouvrage a pour titre : *Regarde en toi et regarde autour de toi* [3]. L'idée générale est que, pour connaître les autres, il faut s'étudier soi-même, et que, pour se connaître soi-même, il faut considérer le monde.

1. *Ada die Lesghierin*, Berlin, 1853.

2. Bodenstedt, après avoir traduit les sonnets de Shakespeare et le *Roi Lear* (Berlin, 1861-1865), collabora à une traduction des œuvres dramatiques de Shakespeare (9 vol., Leipzig, 1868-1873). Il a publié en outre : *Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke*, 3 vol., Berlin, 1858-1860; *Shakespeare's Tagebuch*, 2 vol., Berlin, 1866-1867; *Shakespeare's Frauencharaktere*, Berlin, 1874. — Sur la Russsie : *Kaslow, Puschkin, Lermontow, eine Sammlung aus ihren Gedichten*, Leipzig, 1843; *Die poetische Ukraine*, Stuttgart, 1845; *Lermontows Poetischer Nachlass*, 2 vol., Berlin, 1852; *Puschkins Poetische Werke*, 3 vol., Berlin, 1854-1855; *Turgenjews Erzählungen*, 2 vol., Munich, 1864-1865. — Bodenstedt a publié un recueil de ses propres œuvres en 12 vol. (Berlin, 1865-1869), et deux volumes de *Souvenirs* (*Erinnerungen aus meinem Leben*, Berlin, 1888-1890). — **A consulter** : G. Schenck, *Friedrich von Bodenstedt, ein Dichterleben in seinen Briefen 1850-1892*, Berlin, 1893.

3. *Schau in dich und Schau um dich*, Leipzig, 1851. Les autres ouvrages poétiques de Hammer sont : *Zu allen guten Stunden*, Leipzig, 1851; *Fester Grund*, Leipzig. 1859; *Auf stillen Wegen*, Leipzig, 1859; *Lerne, liebe, lebe*, Leipzig, 1862; *Unter dem Halbmond, osmanisches Liederbuch*, Leipzig, 1860. — Hammer a traduit les Psaumes en vers, et il a écrit des nouvelles estimables.

CHAPITRE II

L'ÉCOLE SOUABE

La Souabe; le pays et les habitants. Caractère de l'école souabe. — 1. Uhland; ses études sur la poésie populaire; ses *lieds* et ses ballades; ses drames; son rôle politique. — 2. Justinus Kerner; son éducation; son mysticisme; ses poésies. — 3. Schwab. Hauff et son roman de *Lichtenstein*. Mœrike. — 4. Wilhelm Müller; ses *Chants des Grecs*; ses *lieds*. — 5. Victor Scheffel; *le Trompette de Sækkingen*; le roman d'*Ekkehard*. — 6. La poésie religieuse; Charles Gerok; Jules Sturm.

La Souabe est une région aux frontières indécises, comprise entre la Bavière, la Franconie et le cours supérieur du Rhin; il fut même un temps où elle déborda sur la Suisse et sur la Haute-Alsace. Elle a donné à l'Allemagne une famille d'empereurs, et elle a été un des sièges principaux de la poésie des Minnesinger.

Quand la Souabe perdit l'Empire et que l'ancien duché se démembra, il se fit un groupement nouveau, plus homogène, d'où sortit le comté, plus tard duché, enfin royaume de Wurtemberg. Cet État, qui représentait une véritable unité géographique, prit son centre de rayonnement dans cet angle dont la pointe est dirigée au sud vers le Brisgau, et dont les côtés sont formés par deux chaînes de montagnes, la Forêt-Noire à l'ouest et le Jura Souabe au sud-est. Le Jura Souabe est un plateau aride, que traversent quelques minces filets d'eau, et sur lequel souffle un vent froid; les habitants l'ont appelé la *Raue Alp*, ce ce qui pourrait se traduire en français par l'Apre-Mont. Quelques promontoires qui s'avancent vers le nord portent les manoirs des anciens seigneurs; là se trouvent le Hohenzollern et le Hohenstaufen, l'un magnifiquement restauré, l'autre une ruine. De ces hauteurs, la vue s'étend sur la vallée où le Neckar

serpente entre des vignobles, des vergers et des prairies. En suivant les contours de la rivière, on rencontre d'abord Tubingue, la ville universitaire, où naquit et mourut le poète Uhland; ensuite la capitale, Stuttgart, qui donna le jour à Hegel, et, à une petite distance du côté de l'ouest, Leonberg, le lieu de naissance de Schelling; plus bas encore, Ludwigsbourg, où a été élevé Schiller, et Marbach, où il est né. La rivière, continuant de couler vers le nord et descendant dans la plaine, passe enfin à Heilbronn, laissant à droite la jolie petite ville de Weinsberg, « la « Côte des vins », où l'on voit encore, au pied des vignobles qui couronnent le Schlossberg, la demeure hospitalière du poète Kerner, le lieu de réunion le plus habituel de l'école souabe.

La Souabe, ou plutôt ce coin montagneux de la Souabe qu'arrose et fertilise le Neckar, est une des parties les plus peuplées, les plus riches, les plus caractéristiques de l'Allemagne; c'est un monde à part, ayant sa vie propre, son génie original. Ses habitants lui sont attachés; ils ne fournissent qu'un faible contingent à l'émigration. Seuls les paysans de l'Apre-Mont quittent quelquefois le rocher qui ne les nourrit pas; mais la plupart reviennent dès qu'il ont amassé de quoi suffire à leurs besoins. Le Souabe a toujours été et il est encore particulariste, autant et peut-être plus que son voisin bavarois, quoique son protestantisme lui crée un lien avec le Nord qui a pris l'Empire. Il tient à son *bon vieux droit*, comme à tout ce qui lui vient de ses ancêtres; il garde fidèlement ses légendes, même ses superstitions. Peu passionné, généralement sérieux et réfléchi, il se montre parfois enclin au mysticisme, comme l'est facilement le montagnard. Il a l'esprit humoristique. C'est lui qui a imaginé sur lui-même cette histoire de sept citadins, qui, ayant cru remarquer un mouvement inusité dans un buisson du voisinage, se mettent en campagne avec une longue lance qu'ils portent à eux sept; ils s'avancent vers le buisson suspect; un lièvre en sort, et, d'effroi, ils se laissent tomber avec leur lance. Ce conte narquois semble dater du temps où le bourgeois, faible et peureux, se laissait rançonner par le seigneur. Mais bientôt il apprit à se défendre; il s'organisa, il se ligua; et la Souabe fut une des provinces de l'Allemagne où la vie municipale se développa avec le plus de rapidité.

Parmi les écrivains qui ont vu le jour en Souabe, quelques-uns ont rompu leurs attaches locales; ils ont échangé la petite

patrie étroite contre la grande patrie germanique. Ce sont les plus distingués, Schiller, Hegel, Schelling; on peut leur adjoindre Wieland, un Souabe aussi, quoiqu'il appartienne à cette partie tout à fait méridionale du Wurtemberg qui, au point de vue de la géographie physique, n'est qu'une annexe du plateau de la Haute-Bavière. D'autres ont gardé plus fidèlement l'esprit provincial et un certain goût de terroir qui en fait un groupe à part, très distinct et très homogène. Justinus Kerner a beau dire : « Nous ne sommes point une école, nous sommes une volée « d'oiseaux, dont chacun laisse échapper de son bec la chanson « qui jaillit de son cœur [1]. » Tous ces oiseaux chantent à peu près la même chanson, quoiqu'ils la modulent différemment; et la chanson, toute semblable qu'elle est, plaît toujours, précisément « parce qu'elle jaillit du cœur ». Le même Kerner suppose qu'un voyageur vient lui demander en quel lieu il pourra trouver l'école des poètes souabes, et il lui répond :

Entre dans la forêt obscure, derrière ce pré ensoleillé; — là se dresse le fier sapin qui sera un jour le mât d'un navire sillonnant les mers; — là, de branche en branche, se balance en chantant une joyeuse troupe d'oiseaux, — et, du fond du taillis sombre, le chevreuil regarde avec ses yeux clairs, — et le cerf élancé bondit par-dessus les blocs de granit. — Quitte ensuite l'ombre des forêts; sous le rayon d'or du soleil — te souriront les coteaux couverts de vignobles et le bleu Neckar au fond de la vallée. — Une mer dorée d'épis ondoie et palpite dans la plaine, — et tout en haut, dans l'azur, l'alouette fait retentir son cri de joie. — Là où le vigneron, où le moissonneur lance sa chanson à travers la montagne et la prairie, — là est l'école des poètes souabes, et leur maître s'appelle la Nature [2].

La nature, le cœur, en deux mots Justinus Kerner indique la source où puisèrent indéfiniment les poètes souabes; on peut y

1. « Bei uns gibt's keine Schule :
« Mit eig'nem Schnabel jeder singt
« Was halt ihm aus dem Herzen springt. »

2. « Geh durch diese lichte Matten in das dunkle Waldrevier,
« Wo die Tanne steht, die hohe, die als Mast einst schifft durchs Meer,
« Wo von Zweig zu Zweig sich schwinget singend lust'ger Vögel Heer,
« Wo das Reh mit klaren Augen aus dem dunkeln Dickicht sieht,
« Wo der Hirsch, der schlanke, setzet über Felsen von Granit.
« Trete dann aus Waldes Dunkel, wo im goldnen Sonnenstrahl
« Grüssen Berge dich voll Reben, Neckars Blau im tiefen Thal.
« Wo ein goldnes Meer von Æhren durch die Eb'nen wogt und wallt,
« Drüber in den blauen Lüften Jubelruf der Lerche schallt,
« Wo der Winzer, wo der Schnitter singt ein Lied durch Berg und Flur :
« Da ist schwäb'scher Dichter Schule, und ihr Meister heisst — Natur. »

ajouter les anciennes traditions de leur pays. La fraîcheur de l'inspiration première est tout pour eux. Ils rendent avec vérité une impression, une pensée; ils ne cherchent pas à combiner un ensemble. Ils sont plus poètes qu'artistes. Ils font surtout des *lieds* et des ballades; les grands sujets leur sont à peu près étrangers; Uhland seul s'est essayé dans le drame, et sans succès.

Ce que cette école offre de particulier, c'est qu'elle a eu son développement à part, presque en dehors du courant littéraire, ce qui n'est pas absolument un défaut. On a quelquefois comparé les poètes souabes à Gœthe, à cause de la simplicité de leur forme lyrique, ou à Schiller, à cause du libéralisme de leurs principes et de la générosité de leur caractère. Mais la beauté classique, telle qu'on la concevait à Weimar, n'a jamais été leur idéal; ils n'ont jamais pensé à rivaliser avec l'antiquité. Comme les romantiques, ils ont puisé dans le moyen âge, mais ils n'ont épousé aucune des doctrines du romantisme, ils les ont même combattues à l'occasion. Si les poètes souabes se rattachent à quelque chose, c'est au chant populaire, dont ils ont reproduit mieux que personne l'allure franche et nette. Aussi sont-ils devenus populaires eux-mêmes, et, parmi les nombreux morceaux qu'ils ont fournis aux anthologies, il en est quelques-uns qui sont dans toutes les mémoires.

1. — UHLAND.

Louis Uhland, le chef de l'école, est né à Tubingue, en 1787; son père était secrétaire de l'université, où son grand-père avait été professeur de théologie. A quatorze ans, il fut inscrit sur les registres de la faculté de droit; mais ses goûts l'entraînaient vers la philologie. Ceux de ses amis qui nous ont renseignés sur sa jeunesse le dépeignent comme rude d'apparence, laid de figure, laconique dans ses discours, mais constant dans ses affections et ferme dans ses opinions jusqu'à l'entêtement. Le premier ouvrage qui fit impression sur lui fut le vieux poème latin sur Walther d'Aquitaine; il lut ensuite le *Cor merveilleux* d'Arnim et Brentano et les *Voix des peuples* de Herder. Ces lectures montrent quelle était dès lors la direction de son esprit. Ce qu'il cherchait dans l'ancienne littérature allemande, c'étaient des

caractères héroïques, même extraordinaires, et, comme il le dit dans un article de revue, « le sentiment de l'infini qui entoure « l'homme de toutes parts[1] »; car il eut sa courte période romantique. Quant aux Grecs, il les lisait, mais plutôt en philologue qu'en poète. Ses études terminées, au mois de mai 1810, il se rendit à Paris, où il passa l'hiver suivant, occupé à lire et à copier les manuscrits de la Bibliothèque nationale. Il paraît, d'après une lettre à Fouqué, qu'il eut un instant l'idée d'écrire un poème qui aurait eu pour titre « le Livre des contes du roi « de France », où des seigneurs et des dames, réunis dans une grande salle du Louvre, auraient exposé tour à tour les traditions locales de chaque province du royaume. On peut considérer comme des fragments épars de ce poème certaines ballades dont le sujet est emprunté à nos trouvères. De retour à Tubingue, Uhland fut repris par le droit. « Voilà huit jours que suis revenu, » écrit-il (le 23 février 1811), « et je me sens horriblement seul. « Rien n'est encore décidé pour moi, mais je devrai sans doute « rester ici et me faire nommer plus tard procureur : il me semble « que je suis précipité dans les déserts glacés de la Sibérie. » Il ne devint pas procureur, mais, ce qui n'était guère plus conforme à ses goûts, il entra, en 1812, comme *secrétaire provisoire*, c'est-à-dire sans traitement, au ministère de la justice à Stuttgart. Il ne put y rester, indisposa le ministre par la franchise de sa parole, et, au bout de deux ans, se retrouva simple avocat.

En 1815, il recueillit ses poésies, qui avaient paru jusque-là isolément dans les revues et dans les almanachs. Ce premier recueil s'augmenta dans la suite, sans que le ton général fût sensiblement changé; seules, quelques poésies politiques y apportèrent un élément nouveau [2]. On peut dire que, dès 1815, Uhland avait donné la mesure à peu près complète de son talent. Ce qui lui constitue, dans son groupe, une originalité et une vraie supériorité, c'est la concision de son style; et comme il sait trouver, dans chacun de ses petits sujets, le trait essentiel et marquant, sa concision devient souvent de la force. Certaines de ses ballades,

1. Voir le recueil de lettres et de documents publié par Karl Mayer : *Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen*, 2 vol., Stuttgart, 1867; au premier volume.
2. **Éditions et traductions.** — Les poésies d'Uhland ont eu de nombreuses éditions, dont la meilleure est celle d'Erich Schmidt et J. Hartmann (2 vol., Stuttgart, 1898). Elles ont été traduites en français par Demouceaux et Kaltschmidt (Paris, 1866, avec une introduction de Saint-René Taillandier) et par A. Pottier de Cyprey (*Uhland, pages choisies*, Paris 1895.)

comme *la Malédiction du chanteur*, semblent une page détachée des *Nibelungen*; d'autres, comme *la Faucheuse*, contiennent un drame en raccourci. Parfois il se borne à noter une impression fugitive, comme on tiendrait à jour un carnet de voyage :

Verdure des prés, parfum des violettes, — trilles de l'alouette, roulades du merle, — pluie d'or du soleil, suavité de l'air : — quand je chante ces mots, — que faut-il donc encore — pour te célébrer, jour de printemps[1] ?

Le poète a l'air de nous dire : « J'ai senti cela; rappelez vos « souvenirs, et vous le sentirez comme moi. » C'est le procédé du chant populaire, qui indique les choses plutôt qu'il ne les décrit, qui ne dit rien à qui n'a rien éprouvé par soi-même, qui peut paraître trop sommaire, mais qui du moins ne pèche pas par superfluité : c'est de la poésie condensée.

Mais le même procédé ne saurait s'appliquer à la poésie dramatique, où tout doit ressortir en pleine lumière. Il est étrange qu'Uhland, l'homme le moins fait pour le théâtre, ait toujours eu l'esprit hanté par des projets dramatiques. Il en exécuta deux. Sa tragédie d'*Ernest, duc de Souabe*[2], a du moins une belle exposition, qui occupe le premier acte. Le duc Ernest aime mieux encourir le bannissement et l'excommunication que d'abandonner son ami le comte de Kyburg, qui lui a prêté main-forte autrefois, et qui est en état de rébellion contre l'Empire. Mais, à partir de ce moment, son sort est décidé, et il ne peut plus que trouver une mort chevaleresque, avec la petite troupe qui lui est restée fidèle. De longs épisodes remplissent les scènes suivantes, sans combler les vides de l'action. En 1817, le roi Maximilien proposa un prix pour une pièce dont le sujet serait emprunté à l'histoire de la Bavière. Uhland concourut, avec son drame intitulé *Louis le Bavarois*[3], mais le prix fut donné à un ouvrage très inférieur au sien, qui cependant n'était pas un chef-d'œuvre. Il avait choisi ce singulier épisode de la rivalité entre les mai-

1. « Saatengrün, Veilchenduft,
« Lerchenwirbel, Amselschlag,
« Sonnenregen, linde Luft!
« Wenn ich solche Worte singe,
« Braucht es dann noch grosser Dinge,
« Dich zu preisen, Frühlingstag? »

2. *Ernst, Herzog von Schwaben, Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Heidelberg, 1818.
3. *Ludwig der Baier, Schauspiel in fünf Aufzügen*, Berlin, 1819.

sons de Bavière et d'Autriche, où l'on voit deux compétiteurs à l'Empire, après s'être longtemps combattus, se réconcilier soudain et s'associer dans le gouvernement. Louis de Bavière a battu Frédéric le Beau et l'a fait prisonnier; mais les partisans de Frédéric n'ont pas désarmé, et la guerre se prolonge. Enfin Louis, pour rendre la paix à l'Allemagne, et pour tenir tête aux ennemis du dehors, rend la liberté à son captif, et le fait asseoir à côté de lui sur le trône. La conclusion n'est point amenée par les événements; elle est le résultat d'une lumière subite qui s'est faite dans l'âme de Louis :

Oui, Frédéric, quand tu es entré dans cette salle, — mes yeux se sont dessillés, et maintenant — ma vue est claire comme le jour. — Dans quel aveuglement nous marchions, dans quelle — triste illusion! Nous, issus d'un même aïeul, — amis de jeunesse, nous nous persécutions. — Et, avec nous, nos peuples apprenaient — à se méconnaître, à se haïr, à se combattre, — eux qui sont, comme nous, sortis d'une même souche, — et qui sont tous des frères de sang allemand [1].

L'allusion est transparente. L'intention est noble, comme le style. Les deux ouvrages dramatiques d'Uhland se lisent avec intérêt; ce sont deux belles ballades dialoguées.

L'année même où paraissait le drame de *Louis le Bavarois*, Uhland fut élu député de la ville de Tubingue aux États de Wurtemberg. C'était le moment où les Allemands du Nord et du Sud réclamaient impérieusement les libertés qu'ils croyaient avoir conquises dans leur lutte contre Napoléon. Les vieilles franchises du Wurtemberg avaient été supprimées, en 1805, par le fait même de la transformation du duché en royaume et de son entrée dans la Confédération du Rhin. Le roi Frédéric octroya, en 1815, en échange de ces franchises, une constitution nouvelle; les États la repoussèrent, ou du moins en demandèrent la modification, conformément à *l'ancien droit*, et ils finirent par obtenir gain de

1. « Ja, Friedrich, als du tratst in diesen Saal,
« Da hub es sich zu hellen an, und jetzt
« Ist es mir klar geworden, wie der Tag.
« In welcher Blendung irrten wir, in welcher
« Bethörung! Wir, die Enkel eines Ahns,
« Die Jugendfreunde, wir verfolgten uns.
« Und mit uns lernten unsre Völker sich
« Verkennen, hassen und bekämpfen, sie,
« Die einem Stamm entsprossen sind, gleich uns,
« Die alle deutschen Bluts Genossen sind. »

cause. Uhland fut chargé à deux reprises, en 1819 et en 1820, de rédiger une adresse au roi Guillaume, qui avait succédé à Frédéric. Dans les loisirs que lui laissa ensuite la vie parlementaire, il revint à ses travaux sur la poésie populaire. En 1821 parut son étude sur Walther de la Vogelweide, une des premières et des plus heureuses tentatives qui aient été faites pour dégager la physionomie précise et les relations historiques d'un poète du moyen âge [1]. En 1829, après que le ministère se fut longtemps opposé à sa nomination, il prit possession de la chaire de langue et littérature allemandes à l'université de Tubingue, pour laquelle le désignait l'opinion unanime du monde savant. Les agitations qui suivirent la révolution de 1830 le ramenèrent dans l'arène politique, comme député de la ville de Stuttgart; il fut même obligé de renoncer à sa chaire, le gouvernement ayant refusé de lui accorder un congé régulier. Son attitude resta la même; son programme était le développement normal des libertés constitutionnelles. Il déclina le renouvellement de son mandat en 1838, et revint à ses études, dont le résultat fut son recueil de chants populaires, le plus scientifique qui ait été fait, accompagné de notes explicatives très étendues [2]. En 1848, il fit partie de l'Assemblée nationale de Francfort; c'est là qu'il prononça ces paroles auxquelles les événements ont donné un cruel démenti : « Croyez-moi, aucune tête souveraine ne luira sur l'Allemagne, « qui n'ait reçu l'onction d'une bonne goutte d'huile démocra- « tique [3]. » Il mourut en 1862; sa réputation grandit après sa mort; il ne fut pas seulement lu, mais chanté, et il entra dans le groupe des classiques, sinon les plus grands, du moins les plus populaires [4].

1. *Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter*, Stuttgart, 1821.

2. *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, mit Abhandlungen und Anmerkungen*, 2 parties, Stuttgart, 1844-1845; 2e éd., 2 vol., 1881.

3. « Glauben Sie, es wird kein Haupt über Deutschland leuchten, das nicht mit « einem Tropfen demokratischen Œls gesalbt ist. »

4. **Éditions des œuvres.** — Les poésies et les drames d'Uhland ont été réunis en 3 vol. (Stuttgart, 1863); les ouvrages d'histoire littéraire ont été recueillis en huit volumes : *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, Stuttgart, 1865-1873. — Choix par H. Fischer, 6 vol., Stuttgart, 1892. — **A consulter**, outre l'ouvrage cité de K. Mayer : *Ludwig Uhlands Leben, aus dessen Nachlass und aus eigener Erfahrung zusammengestellt von seiner Wittwe*, Stuttgart, 1874; et *Uhlands Tagebuch, 1810-1830, aus des Dichters Nachlass herausgegeben von* J. Hartmann, Stuttgart, 1896.

2. — JUSTINUS KERNER.

Justinus Kerner, l'ami d'Uhland et son condisciple à l'université de Tubingue, est une nature complexe, dont il est difficile de saisir l'unité. Il était fils d'un instituteur, et né à Ludwigsbourg en 1786. Il y avait eu, dans son ascendance maternelle, plusieurs cas de mélancolie, plus ou moins voisins de la folie. Sa grand'mère paternelle, qui devint aveugle en vieillissant, avait des songes prophétiques. Le jeune Kerner reçut une éducation fort irrégulière, et, entouré comme il l'était, rêveur et impressionnable lui-même, il n'est pas étonnant qu'il ait cru de bonne heure aux pressentiments, aux apparitions, aux faits de seconde vue, à tout ce qui sort de l'ordre naturel. A son penchant mystique il joignait cependant une verve humoristique qui semble avoir été, dans l'ensemble de son caractère, la part de sa propre originalité. A l'âge de treize ans, il perdit son père, et, sa mère étant trop pauvre pour lui faire donner de l'instruction, il devint apprenti menuisier; puis il entra dans une fabrique de toile, qui était une annexe d'une maison de correction et d'un asile d'aliénés. Au milieu des tristes spectacles qu'il avait sous les yeux, il s'amusait à écrire des scènes comiques et des tirades satiriques. Certains faits de son histoire semblent empruntés à un conte d'Hoffmann. Un diacre de Ludwigsbourg, qui lui avait autrefois donné des leçons, lui procura les moyens de réaliser un rêve qu'il caressait depuis longtemps : c'était de faire sa médecine. Il se rendit à Tubingue, où il connut Uhland et un peu plus tard Schwab, sans parler des autres écrivains, assez nombreux, entre lesquels se forma l'école souabe. Le premier malade qu'il eut à soigner fut le poète Hœlderlin. Ses études terminées, il fit un voyage à Hambourg, et, au retour, après avoir passé par Berlin, il visita Vienne. Il fut ensuite médecin des eaux à Wildbad, dans la Forêt-Noire, qu'il a illustré par un petit écrit [1]; c'est là aussi qu'il composa les *Silhouettes de voyage*, une galerie de portraits humoristiques, dont ses amis connaissaient les originaux [2]. En 1818, il s'établit à Weinsberg, où il bâtit, sur un terrain que lui donna la ville, « sa maison hospitalière sous de verts ombrages ».

1. *Das Wildbad im Königreich Würtemberg*, Tubingue, 1813.
2. *Reiseschatten, von dem Schattenspieler Luchs*, Heidelberg, 1811.

Un corps de logis spécial y était destiné aux étrangers ; là demeurèrent successivement le poète Lenau, le théologien Strauss, le comte Alexandre de Wurtemberg, le roi de Suède Gustave IV, et surtout la fameuse voyante de Prevorst, Frédérique Hauffe, une jeune fille cataleptique que Kerner soigna pendant trois ans, et qui lui apportait régulièrement des nouvelles de l'autre monde [1]. Les observations qu'il fit sur elle ont de l'intérêt au point de vue physiologique, et les conclusions qu'il en tire sont un trait de plus dans la peinture de son propre caractère. Kerner, sans être un extatique, conversait avec les esprits ; il les voyait moins bien que Frédérique Hauffe ; il ne les distinguait que comme des formes grises et incertaines ; mais il avait fini cependant par leur donner des noms, et ils étaient comptés parmi les hôtes de la maison. Kerner croit à une vie surnaturelle dans l'homme, une sorte de germination inconsciente de la vie future. Notre existence terrestre n'a qu'un but véritable : la mort, qui est l'épanouissement définitif de la fleur de notre âme. Pour nous y préparer, la Providence nous donne pour compagne la douleur ; aussi « pas un cœur qui n'ait sa blessure. » La nature est notre consolatrice, mais elle aussi nous rappelle par toutes ses voix le terme inévitable, le terme désiré vers lequel nous marchons. Kerner fait l'*Éloge du sapin*, parce qu'avec six planches taillées dans son sein on fera notre cercueil ; l'*Éloge du lin* [2], parce qu'il servira à tisser notre suaire. Ce qui est remarquable, c'est que l'inspiration funèbre de certaines poésies de Kerner n'ôte rien à la limpidité de leur forme ; et, à côté de ces poésies, on trouve des chansons à boire et des refrains d'étudiants, de la plus franche gaieté. Kerner est peut-être encore plus près qu'Uhland du chant populaire ; Arnim et Brentano ont inséré de bonne foi un de ses *lieds* dans leur *Cor merveilleux*, le prenant pour une œuvre anonyme. Le pauvre poète fut enfin réduit à la seconde vue ; il devint aveugle, comme sa grand'mère, et, tandis que les esprits le mettaient en rapport avec le ciel, il fallait que ses filles lui servissent d'intermédiaires avec le monde des vivants ; il mourut quelques mois avant Uhland, en 1862 [3].

1. *Die Seherin von Prevorst, Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere*, Stuttgart, 1829.

2. *Lob der Tanne, Lob des Flachses.* — La première édition des poésies de Kerner (*Gedichte*) est de 1826 ; 2e, 3e et 4e éd. augmentées, 1834, 1841 et 1848. Il publia encore, en 1852 : *Der letzte Blüthenstrauss*, et, en 1859, *Winterblüthen*.

3. **A consulter.** — *Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit* (commencement d'une

3. — SCHWAB. — HAUFF. — MŒRIKE.

Gustave Schwab est moins original que Kerner, moins artiste qu'Uhland. Il était le factotum de l'école, attirant et encourageant les jeunes talents, fournissant des articles aux revues, entretenant des relations avec le Nord de l'Allemagne et même avec l'étranger; il fut pendant dix ans directeur du *Morgenblatt* pour la partie poétique. Né à Stuttgart en 1792, il a été professeur et pasteur dans sa ville natale, où il mourut en 1850. Il a connu les romantiques à Berlin, Gœthe à Weimar; il a même fait, en 1827, un séjour de trois mois à Paris. Il a écrit d'une plume facile des chansons, des ballades, des romances [1]; il est le coryphée de ce groupe de petits poètes, plus nombreux en Allemagne que partout ailleurs, qui cousent des rimes sur une anecdote historique ou sur un sujet de fantaisie, sans jamais s'élever au-dessus d'une honnête médiocrité. Mais c'était un esprit aimable, et il avait une instruction très étendue. Il a réédité de vieux poèmes, quelquefois en les rajeunissant, pour les mettre à la portée des lecteurs modernes; il a raconté en prose les légendes du moyen âge et celles de l'antiquité classique; il a publié un recueil de morceaux choisis des poètes allemands; il a même traduit les *Méditations* de Lamartine et le *Napoléon en Égypte* de Barthélemy et Méry. Sa *Vie de Schiller* [2], qui a apporté, au temps où elle parut, beaucoup de renseignements nouveaux, est encore intéressante à lire. Dans ses loisirs, il parcourait et décrivait « son beau pays de Souabe », et ceux qui veulent visiter après lui les bords du Neckar et la haute vallée du Rhin trouveront en lui un guide agréable [3].

Schwab publia, en 1830, les œuvres d'un jeune écrivain qui

autobiographie), Brunswick, 1843. — Aimé Reinhard, *Justinus Kerner und das Kernerhaus zu Weinsberg*, Tubingue, 1862. — *Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden, herausgegeben von seinem Sohn* Theobald Kerner, 2 vol., Stuttgart, 1897; — et deux articles de L. Geiger, dans la *Zeitschrift für deutsche Philologie*, tome XXXI, et dans *Nord und Süd*, tome XCII (lettres de Kerner à Varnhagen).

1. **Éditions.** — *Gedichte*, 2 vol., Stuttgart, 1828-1829. — *Gedichte, neue Auswahl*, Stuttgart, 1838.

2. *Schillers Leben, in drei Büchern*, Stuttgart, 1840; nouv. éd., 1859.

3. *Der Bodensee nebst dem Rheinthale von St. Luciensteig bis Rheinegg*, Stuttgart, 1827. — *Wanderungen durch Schwaben*, Leipzig, 1837-1838. — **A consulter :** K. Klüpfel, *Gustav Schwab, sein Leben und Wirken*, Leipzig, 1858.

venait d'être enlevé aux lettres au moment où il donnait les plus belles espérances. Wilhelm Hauff était né à Stuttgart, en 1802; il avait fait ses études à Tubingue, et il était entré ensuite comme précepteur dans la maison du baron de Hügel, président du Conseil militaire. C'est pour ses élèves qu'il composa son premier ouvrage, un recueil de contes [1]. Il écrivit en même temps, pour le grand public, ses *Mémoires de Satan* [2], une suite d'essais humoristiques, qui débutait par une peinture amusante de la vie des étudiants allemands. La mode était alors au roman sentimental, dont le principal représentant était le fade Clauren. Hauff le ridiculisa dans une parodie, *l'Homme dans la lune*, qu'il mit sous le nom même de Clauren; celui-ci lui fit un procès, qu'il gagna; Hauff en appela au public dans son *Sermon de controverse*, qui fut la condamnation définitive du genre [3]. Ce qui lui assura surtout la victoire, ce fut *Lichtenstein* [4], qu'il donnait lui-même comme une imitation de Walter Scott et comme un essai d'acclimater le roman historique en Allemagne. « Est-ce « que les montagnes de l'Écosse, » dit-il dans l'introduction, « ont une verdure plus brillante que le Harz, le Taunus ou la « Forêt-Noire? La Tweed roule-t-elle des ondes plus bleues que « le Neckar ou le Danube? Ses rives sont-elles plus grandioses « que les bords du Rhin? Ou bien les Écossais sont-ils une race « plus intéressante que celle qui foule le sol de notre patrie? « Leurs pères avaient-ils un sang plus rouge que les Souabes et « les Saxons d'autrefois? Leurs femmes étaient-elles plus belles, « leurs filles plus aimables que les Allemandes? Nous avons lieu « d'en douter; mais ce qui fait le charme du grand romancier, « c'est qu'il marche toujours sur le terrain de l'histoire. » Hauff choisit donc un sujet historique; il retraça la lutte de la ligue souabe contre le duc Ulric de Wurtemberg, et il le fit dans un

1. *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände*, Stuttgart. — Hauff publia un almanach pareil l'année suivante.

2. *Mittheilungen aus den Memoiren des Satan*, Stuttgart, 1826. — Une seconde partie s'y ajouta l'année suivante.

3. *Der Mann im Mond, oder : der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme*, von H. Clauren; Stuttgart, 1826. — *Controvers-Predigt über H. Clauren und den Mann im Mond, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827*, von W. Hauff; Stuttgart, 1827. Le texte du sermon était : « Et les démons disaient : « Si tu nous chasses, permets-nous d'entrer dans le troupeau des pourceaux « (St. Mathieu, VIII, 31.). »

4. *Lichtenstein, romantische Sage aus der würtembergischen Geschichte*, 3 vol., Stuttgart, 1826.

style élégant, animé, parfois pittoresque comme le paysage qui encadre son récit; mais il ne prit pas le temps de mûrir son plan et d'étudier les caractères, et l'ensemble dénote une composition hâtive. On s'étonne du nombre d'ouvrages que Hauff produisit en deux ans, car sa carrière littéraire ne dura pas davantage. Il écrivit encore, pendant un voyage en France et dans le Nord de l'Allemagne, les *Fantaisies dans la Cave municipale de Brême* [1], et il venait de visiter le Tyrol pour décrire dans un nouveau roman historique l'insurrection de 1809 contre Napoléon, lorsqu'une fièvre l'enleva, en 1827, à l'âge de vingt-cinq ans [2].

Hauff aurait pu, avec les brillantes qualités dont il était doué, donner à l'école souabe ce qui lui manquait, un romancier, peut-être un écrivain dramatique, s'il est permis d'en juger par les parties dialoguées de *Lichtenstein*. A côté de lui, quelques poètes continuaient le mouvement imprimé par Uhland et Kerner. C'était, par exemple, Gustave Pfizer (1807-1890), professeur à Stuttgart, un écho de Kerner et de Schiller, mais souvent emphatique, quelquefois obscur, poète, historien et critique, traducteur de lord Byron [3]. C'était surtout Édouard Mœrike (1804-1875), pasteur aux environs de Weinsberg, plus tard professeur à Stuttgart, plus original que Pfizer, auteur de poésies lyriques d'un caractère très intime et d'une forme très harmonieuse, discrètement teintées de romantisme; auteur aussi d'un roman, *le Peintre Nolten*, où il se laisse aller un peu trop complaisamment aux digressions morales et humoristiques, mais qui a de quoi plaire aux lecteurs non pressés. Mœricke est un aimable idéaliste. « L'art, » dit-il quelque part, « doit nous donner ce que la réalité nous refuse [4]. »

4. — WILHELM MÜLLER.

La dernière filiation de l'école souabe se trouve chez des écrivains qui, sans lui appartenir directement, en ont développé la

1. *Phantasien im Bremer Rathskeller, ein Herbstgeschenk für Freunde des Weins*, Stuttgart, 1827.

2. **Œuvres complètes**, avec une préface de Schwab, 36 vol., Stuttgart, 1830-1831; nouvelle édition, 10 vol., Stuttgart, 1837; 3e éd., 5 vol., Stuttgart, 1840. — **A consulter** : H. Hofmann, *Wilhelm Hauff*, Francfort, 1902.

3. **Éditions**. — *Gedichte*, Stuttgart, 1831 et 1835. — *Dichtungen epischer und episch-lyrischer Gattung*, Stuttgart, 1840. — *Martin Luthers Leben*, Stuttgart, 1836.

4. **Œuvres complètes**, 4 vol., Stuttgart, 1890. — **A consulter** : K. Fischer, *Ed. Mœrikes Leben und Werke*, Berlin, 1901; Harry Maync, *Ed. Mœrike, sein Leben und Dichten*, Stuttgart, 1902; et l'article de J. Bæchtold dans la *Allgemeine deutsche Biographie*, tome XXII.

tradition dans le sens de leur propre originalité, tels que Wilhelm Müller et, un peu plus tard, Victor Scheffel.

Wilhelm Müller débuta sous des influences romantiques, qui toutefois ne pénétrèrent pas bien profondément et auxquelles il se déroba presque aussitôt. Il était né à Dessau, en 1794. A quatorze ans, il avait déjà, dit-on, rempli un volume de chansons, d'odes, d'élégies, et il avait même composé une tragédie d'après un roman; il n'a rien gardé de ces premiers essais. En 1813, il entra comme volontaire aux chasseurs de la garde, combattit à Lutzen, à Bautzen, à Kulm, à Hanau, et fit partie d'un corps d'occupation en Hollande et en Belgique. Après la campagne, il se mit en relation avec le groupe romantique de Berlin, et il publia une *Anthologie des Minnesinger* et une traduction du *Faust* de Marlowe, à laquelle Arnim joignit une préface[1]. En 1817, l'Académie des sciences le désigna pour accompagner le baron de Sack dans un voyage en Égypte. Les deux voyageurs prirent par l'Italie; mais, à Rome, Wilhelm Müller ne put s'arracher à la contemplation des monuments; il se sépara de son compagnon, moins enthousiaste que lui, et revint, l'année suivante, par Florence, Vérone et Munich, à Berlin. Il rapportait, outre une collection de chansons, de sonnets et d'épigrammes, la matière de deux volumes sur *Rome, les Romains et les Romaines*[2], où il se montrait observateur impartial et sympathique de la vie méridionale, même dans ce qu'elle a de plus contraire aux mœurs allemandes. « Le ton frivole de certaines pages doit être attribué, » dit son biographe Schwab, « à l'influence du pays dans lequel « il passa presque une année. » On peut ajouter, sans faire tort à Müller, qu'il y avait aussi dans sa nature un grain de fine sensualité, qui lui faisait mieux comprendre l'Italie. Quoiqu'il en soit, à partir de ce moment, son éducation littéraire est terminée; l'antiquité s'est jointe aux Minnesinger, ceux-ci lui offrant un fonds d'idées et de sentiments bien allemands, celle-là lui révélant cette forme simple et lucide qu'il adoptera désormais. Il dit dans une épigramme : « Quelque clair et lumineux que soit le « ciel, tu ne peux pas en voir le fond; quelque profonde que soit

1. *Blumenlese aus den Minnesingern*, Berlin, 1816. — *Doctor Faustus, Tragödie von Marlowe, aus dem Englischen übersetzt, mit einer Vorrede von Achim von Arnim*; Berlin, 1818.

2. *Rom, Römer und Römerinnen*, 2 vol., Berlin, 1820.

« la source où je puise, mon œuvre doit se présenter en pleine « lumière devant toi [1]. »

A son retour d'Italie, il fut nommé professeur au gymnase de Dessau, qui venait d'être réorganisé, et bientôt après conservateur de la bibliothèque qui fut formée de la réunion des collections éparses dans le duché. Il épousa la fille du conseiller de gouvernement Basedow, la petite-fille du célèbre pédagogue. Mais il ne passa guère que les hivers à Dessau. L'été était consacré à des excursions, quelquefois lointaines, qui lui étaient nécessaires pour produire. Sa muse avait besoin du grand air. Sa poésie s'attachait volontiers à des localités précises : ainsi naquirent la *Guirlande du ravin de Plauen*, près de Dresde, et les *Coquillages de l'île de Rügen* [2]. Au printemps de l'année 1826, la santé du poète s'étant affaiblie, le duc de Dessau mit à sa disposition une campagne, le *Louisium*, entouré d'un beau parc, d'où sont datées quelques-unes de ses plus gracieuses chansons. « Il menait là, » raconte son ami le baron de Simolin, « une vie « vraiment élyséenne; il s'étendait dans les hautes herbes, lais« sant pleuvoir sur lui les fleurs des arbres, tandis que les ros« signols chantaient sur sa tête; il aspirait toute la vie de la « nature à pleine poitrine. » Ces paroles pourraient être tirées des poésies mêmes de Wilhelm Müller; elles en reproduisent le ton général. Son dernier voyage le conduisit en Souabe; il fut l'hôte de Schwab à Stuttgart et de Kerner à Weinsberg. Il eut une entrevue avec la voyante de Prevorst; on ne sait pas ce qu'elle lui révéla, mais, pendant le retour, on remarqua chez lui une exaltation inaccoutumée. A Leipzig, ayant retrouvé Simolin, qui était un adepte du magnétisme, il lui dit : « Je suis mainte« nant de ton avis, mais tu es resté à mi-chemin. Pour être com« plètement initié, il faut que tu ailles à Weinsberg; là tu con« verseras familièrement avec les esprits qui sont au-dessus de « nous. » Il mourut peu de jours après, à Dessau, le 30 septembre 1827, n'ayant pas achevé sa trente-troisième année; un de ses enfants fut le philologue Max Müller.

1. « Wie hell und klar auch sei der Himmel, du kannst doch seinen Grund nicht [sehn:
« Je tiefer das Gedicht ich schöpfe, je lichter wird es vor dir stehn. »

2. *Frühlingskranz aus dem Plauenschen Grunde*; *Muscheln von der Insel Rügen* publiés d'abord dans la revue *Urania* de 1826 et de 1827.

La réputation de Wilhelm Müller date de ses *Chants des Grecs*[1]; ce sont des tirades d'une allure vigoureuse et rapide, la plupart en longs vers trochaïques de huit pieds, tantôt des chants de deuil pour les guerriers morts, tantôt des exhortations à une lutte à outrance. Le vieillard déplore de ne plus pouvoir porter les armes, ou de n'avoir pas un fils qui lui succède dans les rangs; les mères promettent « d'accueillir à coups de pierres celui qui reviendra au « foyer, vaincu et sans blessure ». Une page éloquente est consacrée à lord Byron. La pensée politique qui domine l'ensemble est qu'un peuple digne de la liberté ne doit la recevoir que de lui-même :

Frères, ne regardez pas au loin s'il vous vient un secours étranger. — Si vous ne voulez pas être trompés dans votre espoir, regardez seulement dans votre cœur et dans votre maison. — Si vous ne trouvez pas là, pour votre liberté, une sainte garantie, — ni maintenant ni jamais, frères, elle ne vous viendra du dehors. — Toi-même tu t'es imposé le joug pesant de la servitude, — toi-même tu l'as porté; et tu le porterais encore aujourd'hui, — si tu avais attendu, ô Grèce tant vantée, — qu'une main étrangère en déchargeât tes épaules. — Il faut que tu combattes pour toi-même, comme tu t'es délivrée toi-même : — à toi fut là faute, à toi le châtiment; à toi sera la palme après le combat[2]!

Mais c'est surtout par ses *lieds* que Müller vivra. Ses petites poésies sont admirablement rythmées; la musique s'y associe sans peine, elle n'a qu'à accentuer le mouvement du vers. Müller a passionné le *lied*; il lui a communiqué le feu du dithyrambe. Le sentiment de la nature est, chez lui, une ivresse; la joie du printemps l'exalte. « Ouvrez les fenêtres! ouvrez les cœurs! C'est « le printemps qui chasse l'hiver; le rossignol sonne la charge, « et un écho lui répond du fond de ma poitrine. Entre, entre, « joie de printemps[3]! » Mais le poète a des chants pour toute

1. *Lieder der Griechen*; Dessau, 1821; Leipzig, 1823-1824.

2. « Brüder, schaut nicht in die Ferne nach der Fremden Schutz hinaus;
« Schaut, wenn ihr wollt sicher schauen, nur in euer Herz und Haus.
« Findet ihr für eure Freiheit da nicht heilige Gewähr,
« Nun und nimmer, Brüder, nimmer kommt sie euch von aussen her.
« Selber hast du aufgeladen dir der Knechtschaft schweres Joch,
« Selber hast du es getragen; und du trügst es heute noch,
« Hättest du darauf gewartet, hochgelobtes Griechenland,
« Dass es dir vom Nacken sollte heben eine fremde Hand.
« Selber musst du für dich kämpfen, wie du selber dich befreit :
« Dein die Schuld und dein die Busse, dein die Palme nach dem Streit! »

3. « Die Fenster auf! die Herzen auf!
« Geschwinde, geschwinde!

les saisons; il a même soin de nous dire à quelle époque de l'année telle ou telle de ses poésies doit être lue, pour que nous partagions bien le sentiment dans lequel elle a été conçue. En tête de *la Belle Meunière*, une suite de chansons qui constitue un petit drame, il met cette épigraphe : *à lire en hiver*. Lui-même se métamorphose, s'incarne dans tout ce qui vit sur le sein de la nature. Il se fait tour à tour chasseur, pâtre, moissonneur, et, jouant sur son propre nom, meunier.

Ruisseau, cesse ton bruit! Roues du moulin, cessez de tourner! Et vous, gais oiseaux de la forêt, grands et petits, faites taire vos chants! Qu'un seul refrain retentisse dans les bosquets : la belle meunière est à moi[1]!

Quant au style, Müller n'a aucun des artifices auxquels d'autres poètes, même un Uhland, un Kerner, ont recours pour se rapprocher du ton populaire, tel que l'archaïsme, ou une certaine négligence étudiée. Il est élégant, sans cesser d'être naturel. Il est un de ceux qui représentent le mieux le *lied* dans sa forme classique, coulant de source, encore jeune et frais, mais châtié et raffiné par un art délicat[2].

« Der alte Winter will heraus,
« Er trippelt ängstlich durch das Haus.
. . . .
« Er spürt den Frühling vor dem Thor,
« Der will ihn zupfen bei dem Ohr.
. . . .
« Zum Angriff schlägt die Nachtigall,
« Und horch', und horch', ein Widerhall,
« Ein Widerhall aus meiner Brust!
« Herein, herein, du Frühlingslust. »

1. « Bächlein, lass dein Rauschen sein!
« Räder, stellt eu'r Brausen ein!
« All' ihr muntern Waldvögelein,
« Gross und klein,
« Endet eure Melodein!
« Durch den Hain
« Aus und ein
« Schalle heut' ein Reim allein :
« Die geliebte Müllerin ist mein. »

2. **Éditions des œuvres.** — *Vermischte Schriften, herausgegeben und mit einer Biographie Müllers begleitet von* G. Schwab, 5 vol., Leipzig, 1830. — *Gedichte, herausgegeben und mit einer Biographie Müllers begleitet von* G. Schwab, 2 vol., Leipzig, 1837; nouvelle éd., avec une préface de Max Müller, 2 vol., Leipzig, 1868. — *Moderne Reliquien, herausgegeben von* Arthur Müller, Berlin, 1845. — Les compositions de Schubert ont beaucoup contribué à rendre les *Müllerlieder* populaires.

5. — VICTOR SCHEFFEL.

Victor Scheffel a eu son coin de Souabe qu'il a illustré : c'est cette partie méridionale qui regarde la Suisse et qui est aujourd'hui annexée au grand-duché de Bade. On rencontre là, en remontant le Rhin depuis Bâle, d'abord la petite ville de Sækkingen, où il a été magistrat, et qui est la patrie d'un de ses héros; ensuite, sur une hauteur qui domine le fleuve au nord, les ruines du château de Hohentwiel, où se passent les scènes les plus émouvantes de son roman d'*Ekkehard*; un peu plus loin encore, près de Radolfszell, sur un embranchement du lac de Constance, la retraite où il passa une partie de ses dernières années.

Scheffel est né à Carlsruhe, en 1826; il étudia le droit à Munich, à Heidelberg et à Berlin.

> Droit romain, dit-il quelque part, quand je pense à toi, — tu pèses comme un cauchemar sur mon cœur, — et j'ai comme une meule sur l'estomac. — Serons-nous toujours condamnés — à ronger l'os énorme — que, comme relief de leur festin, — les Romains nous ont jeté? — Est-ce que, sur la terre allemande, — ne fleurira pas aussi un droit national, — plein de la senteur des forêts, simple, et qui ne soit point — une végétation grimpante et pullulante du Midi? — Triste lot des Épigones! — Il faut peiner, il faut suer, — tirer de çà, de là les fils — d'un écheveau horriblement embrouillé [1].

Il ne peina pas trop, et se délassa de ses ennuis par des chansons, qui circulèrent d'abord manuscrites, et qu'il inséra plus

1. « Römisch Recht, gedenk' ich deiner,
« Liegt's wie Alpdruck auf dem Herzen,
« Liegt's wie Mühlstein mir im Magen.
« Sind verdammt wir immerdar, den
« Grossen Knochen zu zernagen,
« Den als Abfall ihres Mahles
« Uns die Römer hingeworfen?
« Soll nicht auch der deutschen Erde
« Eig'nen Rechtes Blum' entsprossen
« Waldesduftig, schlicht, kein üppig
« Wuchernd Schlinggewächs des Südens?
« Traurig Loos der Epigonen!
« Müssen sitzen, müssen schwitzen,
« Hin und her die Fäden zerren
« Eines wüstverschlung'nen Knäuels ».
(*Der Trompeter von Sækkingen, ein Sang vom Oberrhein*, Stuttgart, 1854.)

tard, en les châtiant un peu, dans son recueil intitulé *Gaudeamus*[1]; ces chansons firent de lui le poète favori, l'interprète privilégié des étudiants. Sa carrière juridique, y compris ses études, ne dura pas plus d'une dizaine d'années; encore fut-elle interrompue par un voyage en Suède, qu'il fit en compagnie d'un commissaire de l'Empire. Puis il passa une année en Italie, et revint se fixer pour quelque temps à Heidelberg, afin de s'occuper sérieusement de travaux littéraires.

C'est en Italie qu'il commença son poème héroï-comique, *le Trompette de Sækkingen*, qui eut un éclatant succès, dû à la variété des aventures, à la peinture naïve des caractères, et surtout à la verve humoristique du style.

Mon poème, dit-il dans la dédicace, a plus d'un défaut. Hélas! — il lui manque les hautes échasses tragiques, — il lui manque le sel piquant de l'esprit de parti, — il lui manque aussi la suave et empourprée — vapeur d'encens de l'âme dévote, — et la prétentieuse pâleur. — Prenez-le tel qu'il est, avec ses joues rouges, — rustique enfant de la montagne, — une branche de sapin sur son simple chapeau de paille[2].

Le Trompette de Sækkingen est un étudiant manqué, qui croit à son étoile, et à qui sa joyeuse fanfare gagne tous les cœurs. Il aime la fille de son seigneur, il n'hésite pas à la demander en mariage, et, naturellement, il est éconduit, à cause de sa naissance roturière. Il ne perd pas courage, se met à voyager, et finit par devenir maître de chapelle du pape, qui l'anoblit. Tout cela peut paraître vraisemblable, si l'on considère que l'histoire se passe au temps de la guerre de Trente Ans. Au reste, qui penserait à chicaner l'auteur et à arrêter un seul instant la course

1. *Gaudeamus, Lieder aus dem Engern und Weitern*, Stuttgart, 1868. — *Gaudeamus* est le commencement d'une chanson d'étudiants, parodie d'un chant d'église du XVIe siècle; la première strophe est : « Gaudeamus igitur, — juvenes dum « sumus. — Post jucundam juventutem, — post molestam senectutem, — nos « habebit humus. »

2. « Manch Gebrechen trägt er, leider
« Fehlt ihm tragisch hoher Stelzgang,
« Fehlt ihm der Tendenz Verpfeffrung,
« Fehlt ihm auch der amaranth'ne *
« Weihrauchduft der frommen Seele
« Und die anspruchsvolle Blässe.
« Nehmt ihn, wie er ist, rothwangig,
« Ungeschliff'ner Sohn der Berge,
« Tannzweig auf dem schlichten Strohhut. »

* Allusion au poème de Redwitz, *Amaranth*.

ailée de ses rythmes joyeux? Le poème est coupé d'épisodes, en partie comiques et burlesques, où figurent des personnages réels ou fantastiques, même un chat philosophe, qui médite sur la destinée humaine et animale, comme le chat Murr d'Hoffmann.

Scheffel aime à errer dans les anciens âges à moitié barbares, et il se livre volontiers, pour les peindre, aux études historiques et archéologiques les plus minutieuses. Un an après *le Trompette* parut son roman d'*Ekkehard* [1], dont il avait trouvé le sujet dans les vieilles chroniques de Saint-Gall. Ces chroniques racontent qu'une duchesse de Souabe, nommée Hadwige, ayant perdu son mari qu'elle n'aimait point, fit un pèlerinage au monastère de Saint-Gall. Mais, « de tous les présents que lui offrit l'abbé, elle « ne voulut que le moine Ekkehard pour lui enseigner le latin. » Le moine a beaucoup de peine, dans le château de Hohentwiel où il habite avec la duchesse, à rester fidèle à son vœu de chasteté. Un jour qu'il va faire une visite dans un monastère du voisinage, au moment de prendre congé de l'abbé, celui-ci lui dit à l'oreille : « Heureux homme, d'avoir une si belle écolière à instruire dans « la grammaire! » Sur quoi Ekkehard lui répond, également à l'oreille : « Comme toi, bon apôtre, qui as instruit dans la dialec- « tique la belle veuve Gotelinde, ta chère élève [2]. » Dans le roman de Scheffel, le moine succombe, après avoir beaucoup lutté, et, pour éviter le jugement de Dieu, il se retire sur le mont Sentis, où il compose son poème de *Waltharius*. Des épisodes sérieux ou comiques, des scènes de la vie de cour ou de couvent, des aventures guerrières, sont habilement mêlées à l'action principale et donnent l'idée d'un monde infiniment varié, d'une société qui s'agite, et se renouvelle, et se dégage lentement de la barbarie. Les mœurs, les usages, même les costumes sont peints avec une précision dans les détails qui produit l'illusion du vrai. On croirait lire une chronique du vieux temps, si parfois une pointe d'ironie, un trait de sensibilité moderne ne nous avertissaient que l'auteur n'est ni un chevalier ni surtout un moine.

Scheffel est un érudit, mais il est érudit à sa façon. Il ne dédaigne pas de lire; il déchiffre même avec bonheur un vieux parchemin; mais il aime encore mieux voir, étudier sur place. « Un historien consciencieux, » dit-il dans une préface, « doit non

1. *Ekkehard, eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert*, Francfort, 1855.
2. K. Bartsch a donné un extrait de la chronique dans un article de la revue *Nord und Süd*, tome VI.

« seulement consulter avec soin les manuscrits, les chartes, les « chroniques, les chansons populaires..., mais il doit payer de « sa personne, supporter le froid et la chaleur, la sueur et la « poussière, la pluie et la neige, découvrir et fouiller les ruines..., « et surtout ruminer ses meilleures pensées en voyageant[1]. » Scheffel fut pendant deux ans (1857-1859) bibliothécaire du prince Egon de Furstemberg à Donaueschingen, d'où il fit de fréquentes excursions dans le Jura Souabe et dans la Forêt-Noire. Il passa plusieurs mois auprès du duc Alexandre de Saxe-Weimar, soit à Weimar même, soit à Eisenach et au château de la Wartbourg. Il vécut ensuite alternativement à Radolfszell et à Carlsruhe, où il mourut en 1886; il fut anobli par le grand-duc de Bade. La fresque de Moritz Schwind, dans la salle des Ménestrels à la Wartbourg, représentant la lutte des chanteurs devant le landgrave Hermann, lui inspira le cycle poétique *Dame Aventure*, où il reproduisit, plus ou moins heureusement, le ton particulier de chacun des grands Minnesinger[2]. Ce qui resta le plus vivant dans son âme, et ce que les années affaiblirent à peine, c'est l'amour de la forêt et de ses calmes profondeurs : ce sentiment donne encore quelque fraîcheur à ses dernières productions, les *Psaumes de la forêt* et la *Solitude au milieu des bois*[3]. Il est de l'école souabe par le sentiment de la nature, par le culte des vieilles traditions et par un certain archaïsme de style. Sa forme est moins châtiée que celle de Wilhelm Müller. Son esprit n'est souvent que le goût du baroque, et son *humour* n'est pas exempt de manière. Il a plus de verve et d'entrain que Kerner et Uhland. Enfin, il a, de plus que tous les écrivains de l'école, l'art de la composition; *Ekkehard* est un des meilleurs romans de la littérature allemande contemporaine[4].

6. — LA POÉSIE RELIGIEUSE.

L'école souabe, avec son caractère populaire et familial, était faite pour recueillir les derniers échos de la poésie religieuse.

1. *Juniperus, Geschichte eines Kreuzfahrers*, Stuttgart, 1868.
2. *Frau Aventiure, Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit*, Stuttgart, 1863.
3. *Bergpsalmen*, Stuttgart, 1870. — *Waldeinsamkeit*, Vienne, 1877.
4. **A consulter.** — A. Klar, *Joseph Victor von Scheffel und seine Stellung in der deutschen Litteratur*, Prague, 1876. — J. Prœlss, *Scheffels Leben und Dichten*, Berlin, 1887. — Deux articles de Franzos (*Aus Scheffels Sturm- und Drangzeit*) dans la revue *Deutsche Dichtung*, 1887-1888; et un article de J. Bourdeau dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1883.

Cette poésie avait été, dans son premier et joyeux élan, un instrument de combat et un gage de victoire entre les mains de la Réforme. Paul Gerhardt lui avait communiqué, au siècle suivant, la ferveur d'une âme croyante et résignée. Gellert, le contemporain de Klopstock, lui avait donné la chaleur tiède de sa piété tranquille et heureuse. Vint la théologie rationaliste, qui en fit tour à tour, à la fin du XVIII[e] siècle, un enseignement moral ou une formule de liturgie. Quelques écrivains de croyance orthodoxe, mais d'une orthodoxie peu militante, comme Karl Gerok et Jules Sturm, essayèrent de la renouveler, en lui appliquant les formes aisées, amples et même élégantes de la poésie profane.

Karl Gerok, né en 1815, dans un village du Wurtemberg, mourut, pasteur à Stuttgart, en 1890. Gustave Schwab fut un de ses maîtres au gymnase et resta son ami. Gerok a eu beaucoup de succès comme prédicateur. Il a publié, outre ses sermons, des commentaires ou plutôt des amplifications édifiantes de la Bible, et ses poésies sacrées, les *Feuilles de palmier*, ne sont souvent que des sermons en vers. Ses chants patriotiques de 1870 comptent, tout prédicateur qu'il était, parmi les moins déclamatoires du genre [1].

Jules Sturm appartient par sa naissance à la principauté de Reuss; il est né en 1816. Ayant terminé ses études à l'université d'Iéna, il vint à Heilbronn comme précepteur, et se mit en relation avec les poètes de l'école souabe, principalement avec Justinus Kerner. Il retourna plus tard dans son pays, pour y exercer des fonctions pastorales; il mourut en 1896. Jules Sturm a beaucoup écrit, et le nombre de ses chants sacrés et profanes, de ses ballades, de ses légendes, de ses paraboles est incalculable. Il a même composé des sonnets patriotiques, à l'imitation de Rückert. Ses meilleures poésies rentrent dans le genre intime et familial. Sa forme est plus simple que celle de Gerok. « La meilleure « chanson, » dit-il quelque part, « est celle qui vient du cœur. » Cela est vrai et avait été dit avant lui, mais un peu d'originalité ne nuit pas [2].

1. *Palmblätter*, Stuttgart, 1857; *Neue Folge*, 1877. — Poésies profanes : *Blumen und Sterne*, Stuttgart, 1868. — Poésies patriotiques : *Deutsche Ostern*, Stuttgart, 1871. — Souvenirs de jeunesse : *Jugenderinnerungen*, Bielefeld, 1876.

2. *Gedichte*, Leipzig, 1850. — *Fromme Lieder*, Leipzig, 1852. — *Neue Gedichte*, Leipzig, 1856. — *Neue fromme Lieder und Gedichte*, Leipzig, 1858. — *Lieder und Bilder*, Leipzig, 1870. — *Kampf- und Siegesgedichte*, Halle, 1870; etc.

CHAPITRE III

LES POÈTES AUTRICHIENS

L'esprit autrichien; Vienne. La situation politique; le « système Metternich ». Caractère de l'école autrichienne. — 1. Zedlitz; son romantisme. — 2. Anastasius Grün; ses poésies politiques; son style. — 3. Lenau; son éducation; son pessimisme; son *Faust*. — 4. Maurice Hartmann; ses rapports avec Lenau; sa vie et son caractère. Betty Paoli; ingénuité de sa poésie. Feuchtersleben, moraliste et poète. — 5. Hamerling; ses poèmes; *Ahasver à Rome*; la tragédie de *Danton et Robespierre*. Auteurs divers.

L'Autrichien a le naturel franc et ouvert du Souabe, avec plus de vivacité et d'esprit. Mais son esprit n'a rien de mordant ni d'agressif, et c'est par là qu'il se distingue de l'Allemand du Nord. Il est enclin à la plaisanterie, mais il n'a nul goût pour la satire. S'il lui arrive de fronder un abus, de s'élever contre une injustice, c'est dans un mouvement de passion, exaspéré par un mal qu'il aura longtemps supporté avec patience. Il aime ses aises. Si la *Gemüthlichkeit*, cette sorte de bonhomie qui se compose de sensations douces et de jouissances tranquilles, a quelque part en Allemagne sa patrie spéciale, c'est en Autriche. Les géographes prétendent que les vents tièdes qui soufflent de l'Adriatique par la dépression des Alpes orientales amollissent les caractères en adoucissant le climat. Le fait est que l'Autrichien a quelque chose du Méridional; il est d'une nature plus souple que le Saxon et le Prussien; il a la démarche plus aisée, la physionomie plus mobile. Mais c'est surtout dans les habitudes créées par les mœurs qu'il faut chercher l'explication du caractère. Vienne a été longtemps le siège de la plus puissante monarchie et d'une des cours les plus brillantes de l'Europe. Elle est restée une ville de plaisirs; on y aime les longs repas assaisonnés de causeries,

les fêtes somptueuses accompagnées de travestissements. L'Autrichien est fier de sa capitale. « Il n'y a qu'une ville impériale, « il n'y a qu'un Vienne, » dit une chanson qui date du temps où les Hohenzollern n'étaient encore que rois de Prusse. Si l'Autrichien a sa vanité, comme tout homme appartenant à une grande nation, par contre il n'est point égoïste; il aime à associer l'étranger à ses divertissements; il est accueillant, hospitalier. Il n'a pas non plus de haine nationale : après une guerre, heureuse ou malheureuse, il tend la main à l'ennemi. Henri Heine parle quelque part d'un jeune Allemand qui disait qu'il fallait venger dans le sang des Français le supplice de Conradin de Hohenstaufen, décapité par eux en 1268; cet Allemand n'était assurément pas un Autrichien, quoique, en sa qualité d'Autrichien, il eût été plus directement intéressé à un tel acte de vengeance rétrospective. Mais la générosité des sentiments s'allie facilement à une certaine mollesse dans l'action. Si l'Autrichien n'a pas de rancune, il n'a pas non plus cette ténacité qui est capable de poursuivre une entreprise nationale durant un siècle et de la faire réussir malgré tous les obstacles.

L'Autrichien sent plus qu'il n'agit, plus qu'il ne pense. Vienne a été à différentes reprises une ville d'artistes, et de purs artistes, ne cherchant dans l'art qu'une jouissance de l'âme et une satisfaction du goût, sans arrière-pensée de doctrine. Elle a donné l'essor à la musique allemande; Mozart et Beethoven y ont vécu; Haydn est né dans les environs. Elle n'a jamais attiré les philosophes, et elle a connu peu d'historiens. La poésie épique et chevaleresque du XIIIe siècle a ses racines dans le sol autrichien, et c'est de là encore que sont sortis quelques-uns de ces contes comiques qui ont amusé la société bourgeoise de la fin du moyen âge. Le curé du Kalenberg est Autrichien, et c'est un Autrichien qui a raconté les exploits du curé Amis. Quand la Réforme mit de plus graves sujets à l'ordre du jour, l'Autriche se reposa dans sa vieille foi catholique, et elle chargea les jésuites de veiller à son chevet. Dès lors, une scission se produisit entre elle et l'Allemagne pensante. Elle n'a contribué que pour une part tout à fait minime à la littérature classique du XVIIIe siècle. Peut-on citer, à côté des grands noms connus, le poète épique Alxinger, ou le tragique Collin, ou encore Blumauer, qui a travesti Virgile? Tandis que les régions du Centre et de l'Ouest cherchaient à se ressaisir au milieu des influences diverses qui avaient agi sur

elles, l'Autriche continuait de lire les classiques étrangers, et encore aujourd'hui la langue des salons viennois emprunte un caractère particulier à un fort mélange de mots français, quelquefois naturalisés par une terminaison allemande.

Le romantisme lui-même, malgré ses liens avec le moyen âge catholique, n'eût que peu d'adeptes en Autriche. Deux des chefs de l'école passèrent à Vienne; les deux Schlegel y firent des conférences; Frédéric entra même au service du gouvernement autrichien, et fut anobli par l'empereur François Ier. Mais le romantisme se présentait surtout comme un corps de doctrines, et l'Autriche a toujours fait la sourde oreille aux doctrines nouvelles, de quelque nature qu'elles fussent. Il faut avouer, du reste, que la situation politique n'était pas favorable à une renaissance littéraire. Aux guerres ruineuses contre Napoléon avait succédé ce qu'on appelait la « restauration », c'est-à-dire le retour de l'ancien régime, avec les excès qui accompagnent toute réaction, et c'était l'Autriche qui donnait le ton au concert des puissances. Le prince de Metternich se faisait le gardien de la paix européenne; il avait deux moyens pour réprimer toute tentative libérale : la censure au dedans, et l'intervention armée au dehors. Le droit des nations, qu'on avait invoqué en 1813, était devenu une hérésie. Même le mot de patrie était suspect à l'empereur François; il ne voulait connaître que « ses États, ses « peuples, ses droits héréditaires [1] ». Il fallut les agitations et les secousses successives de la période qui s'écoula de 1815 à 1830, pour susciter les esprits et produire un réveil national, dont quelques poètes, comme Anastasius Grün et Lenau, furent les premiers interprètes.

Le libéralisme politique, l'opposition à ce qu'on a appelé le « système Metternich », est un des caractères de la nouvelle école autrichienne. Mais cette école ne s'est pas bornée à servir les intérêts du jour; elle a connu toutes les sources de l'inspiration poétique, les sentiments éternels du cœur, les spectacles variés de la nature, les grands souvenirs de l'histoire. Elle est moins curieuse de vieilles légendes que l'école souabe; elle a plutôt le regard tourné vers le monde moderne. Sans se séparer du peuple, sans tomber dans les raffinements de style ou de

1. Dans un projet d'adresse au prince de Schwarzenberg et à l'armée, il biffa le mot de « patrie », et écrivit au-dessus : « mes peuples ».

prosodie, elle s'adresse principalement aux classes lettrées. Elle se pare volontiers d'un luxe d'images; elle aime les rythmes pleins et sonores; elle donne parfois à la chanson le mouvement de l'ode. L'écueil qu'elle côtoie et qu'elle n'évite pas toujours, c'est l'emphase. La poésie, chez elle, touche à l'éloquence, et elle a, sous ce rapport, quelque analogie avec le lyrisme français.

1. — ZEDLITZ.

Le baron Joseph-Christian de Zedlitz est le seul vrai romantique parmi les poètes autrichiens; il est, du reste, antérieur d'une quinzaine d'années au groupe principal de ces poètes, et on pourrait l'appeler un précurseur, si ses attaches politiques et littéraires ne lui faisaient une place à part. Il est né en 1790, au château de Johannesberg, dans la Silésie autrichienne. A seize ans, il entra dans un régiment de hussards, et il obtint le grade de lieutenant pendant la campagne de Wagram. En 1837, il fut attaché à la chancellerie impériale, avec la charge spéciale de défendre la politique de Metternich dans les journaux et de la présenter sous un jour favorable dans des brochures populaires. Il mourut à Vienne, en 1862. Zedlitz n'est plus guère connu aujourd'hui, même en Allemagne, que par cette *Revue nocturne* [1], où il évoque l'ombre de la Grande Armée défilant devant son empereur, et par un petit poème en canzones, les *Couronnes funéraires* [2], qui est aussi une sorte de défilé funèbre. Dans ce poème, l'Esprit des tombeaux fait passer successivement devant le poète tous les hommes qui ont marqué dans l'histoire, soit par une action d'éclat, soit par une pensée féconde, soit par une passion généreuse, et leur exemple doit nous enseigner que la plus haute jouissance est dans l'enthousiasme, dans la poursuite d'un but idéal :

Tous ceux qui ont bu à la coupe ardente — sont heureux, oui, ils le sont, j'en fais serment, — car ils ont eu le sentiment de leur origine — divine, indestructible. — Les héros qui se sont immolés à la patrie, — blessés à mort et criant victoire; — ceux qui ont trouvé un cœur ami; — ceux qui ont nourri de la moelle de leur vie — une

1. *Die nächtliche Heerschau : Gedichte*, Stuttgart, 1832; nouvelle édition, 1859.
2. *Todtenkränze*, *Canzone*, Vienne, 1827; nouvelle édition, avec les *Gedichte*, 1859.

pensée haute, une pensée divine; — tous ceux qui se sont proposé un but digne de leurs efforts, — dans l'action, dans l'amour, dans la souffrance, et qui n'en ont pas dévié, — ils ont été heureux, heureux à faire envie, — et mille joies ont compensé leurs douleurs [1].

Les *Couronnes* parurent en 1827; l'année suivante, Zedlitz commença une autre série de canzones qui est restée inachevée, *la Croix dans l'Hellade*, où il célébra la révolution grecque à son point de vue. Wilhelm Müller avait encouragé les Hellènes à s'affranchir eux-mêmes, s'ils voulaient se montrer dignes de la liberté; Zedlitz semble, dans un passage, blâmer l'insurrection elle-même; mais il appelle l'intervention des puissances pour la soutenir, et il les convie à une nouvelle croisade. « Vous qui vous ren« gorgez dans votre éclat héréditaire, » dit-il aux souverains, « vous les descendants de braves chevaliers, combien vous êtes-vous « éloignés de leurs traces! S'ils pouvaient se mouvoir dans leurs « caveaux, ils viendraient, eux, les honorables, les vaillants et les « pieux, pour charger votre tête de leur malédiction, et ils s'ar« meraient une seconde fois pour la défense de la croix [2]. » Pendant la campagne du général Radetzky en Italie, en 1849, Zedlitz écrivit son *Petit livre du soldat* [3], où il crie vivat aux différents

1. « Alle, die den Flammentrank getrunken,
« Sind glücklich, ja, sie sind's, ich will's beschwören;
« Denn ihren Ursprung haben sie empfunden,
« Den göttlichen, unmöglich zu zerstören!
« Die Helden, die für's Vaterland gesunken,
« Siegjauchzend mit den tiefen Todeswunden,
« Die sich ein Herz verbunden,
« Die einen hohen, himmlischen Gedanken
« Genährt mit dem Marke ihres Lebens,
« Die sich ein würdig Ziel gesetzt des Strebens,
« In Wirken, Lieben, Leiden, ohne Wanken,
« Sie waren selig, selig zum beneiden,
« Und ihre Schmerzen wogen tausend Freuden. »
(*129e canzone.*)

2. « Ihr, die Ihr mit ererbtem Glanz euch brüstet
« Von tapferen und ritterlichen Ahnen,
« Wie fern von ihren Bahnen
« Seid Ihr gewichen! Könnten sie sich regen
« In ihren Grüften, ja, sie würden kommen,
« Die Ehrenvollen, Muthigen und Frommen,
« Um ihren Fluch auf euer Haupt zu legen:
« Im Kampf für's Kreuz erblühten ihre Thaten. »
(*Das Kreuz in Hellas*, 1828 : *Gedichte.*)

3. *Soldatenbüchlein, der österreichisch-italienischen Armee gewidmet*, Vienne, 1849; nouvelle édition, 1860.

corps d'armée et à leurs chefs, non sans jeter en passant quelque parole méprisante ou injurieuse aux vaincus, qui pourtant luttaient aussi pour leur indépendance. Dans l'intervalle, il avait publié un conte maniéré, qui eut d'abord un grand succès, la *Jeune fille dans la forêt*[1], dans le petit vers à rimes plates des conteurs chevaleresques. Le meilleur de ses ouvrages dramatiques est une imitation de Lope de Vega, *l'Étoile de Séville*. Dans *Prison et couronne*, qui devait former la suite du *Torquato Tasso* de Gœthe, le pauvre poète est mené, pendant cinq actes, de détresse en détresse, depuis sa prison de Ferrare jusqu'au moment où il doit être couronné au Capitole et qui coïncide avec celui de sa mort[2]. Zedlitz aborda successivement tous les genres; il n'avait réellement de talent que pour un seul, le chant lyrique intermédiaire entre la chanson et l'ode.

2. — ANASTASIUS GRÜN.

Anastasius Grün a été appelé le poète de la pensée; on lui a même reproché de trop penser en poésie. Il faut le louer, au contraire, d'avoir fait entendre, dans le lyrisme allemand, autre chose que l'éternelle note rêveuse et sentimentale. Il a formulé à son tour ces beaux rêves de liberté, de justice et de paix, qui hantaient tous les cerveaux en Europe vers 1830 et 1848. Anastasius Grün est le pseudonyme du comte Antoine-Alexandre-Marie d'Auersperg, appartenant à une ancienne famille qui tirait son nom du château d'Ursberg en Souabe et qui faisait remonter son origine jusqu'au XIe siècle. Il naquit à Laibach, en 1806, et il passa la plus grande partie de sa vie dans ses domaines. Son libéralisme, qui inspirait d'autant plus de confiance qu'il était désintéressé, le fit appeler plusieurs fois dans les assemblées délibérantes, soit dans les diètes provinciales de la Carniole et de la Styrie, soit au Reichsrath autrichien. En 1848, il fut envoyé par le district de Laibach au parlement de Francfort; en 1861, il fut nommé membre inamovible de la Chambre des seigneurs; il mourut à Gratz, en 1876. Son premier recueil, les *Feuillets*

1. *Waldfräulein, ein Märchen in achtzehn Abenteuern*, Stuttgart, 1843; nouvelle édition, 1859.
2. *Der Stern von Sevilla* (1829); *Kerker und Krone* (1833) : *Dramatische Werke*, 4 parties; Stuttgart, 1834-1836; nouvelle édition, 1860.

d'amour [1], en 1830, passa inaperçu, et ne contenait, en effet, rien d'original. Mais, la même année, il publia une suite de romances dans la forme des *Nibelungen*, intitulée *le Dernier Chevalier* [2]. C'était l'empereur Maximilien qu'il célébrait; il le montrait comme un prince courageux et éclairé, partisan des réformes sages, protecteur des arts et des lettres, poète lui-même; il lui prêtait même des vues prophétiques, qui ne sont guère justifiées par le caractère un peu turbulent que lui donne l'histoire. Quand l'empereur a pacifié ses États, il dit à son successeur Charles Quint :

Un autre combat t'est réservé; les épées se rouilleront; — ce sera le combat de la pensée; c'est l'esprit qui sera le combattant. — Un pauvre petit moine prêche dans le dôme de Wittemberg, — et, à Rome, le prince des moines tremble sur son trône antique.

Un dôme nouveau et magnifique s'élève alors en Allemagne, — gardé par le chœur des saints combattants; — et sur sa porte on pourrait écrire la parole des sages : — « Si c'est l'œuvre de Dieu, elle durera; sinon, elle se détruira elle-même [3]. »

Dans l'opinion de Grün, ce qui durait depuis trois siècles devait durer encore; et ce qu'il venait de faire entendre par allusions, il l'exprima directement dans une nouvelle suite de tableaux et de récits, tantôt graves, tantôt humoristiques. Les *Promenades d'un poète viennois* [4] parurent d'abord anonymes; elles furent bientôt dans toutes les mains, et le succès grandit encore, lorsqu'on sut que c'était un membre de la haute aristocratie qui prenait la défense des libertés publiques. Grün chante d'abord les louanges de son beau pays d'Autriche; mais, dans les dernières strophes, l'hymne tourne à l'élégie :

Tu peux lever la tête, Austria, avec orgueil, avec joie; — ton écusson percera de son éclat la brume des temps les plus lointains. — Le ciel a répandu sur toi ses bénédictions, mais tu peux dire aussi à

1. *Blätter der Liebe*, Stuttgart, 1830. — Ce recueil fut plus tard fondu dans une nouvelle édition des poésies de Grün : *Gedichte*, Leipzig, 1837.
2. *Der letzte Ritter*, Stuttgart, 1830.
3. « Dich rufen andre Kämpfe, die Schwerter rosten ein,
« Ein Kampf wird's der Gedanken, der Geist wird Kämpfer sein;
« Ein schlichtes Mönchlein predigt zu Wittemberg im Dom,
« Da bebt auf altem Thronsitz der Mönche Fürst zu Rom.

« Ein neuer Dom steigt herrlich in Deutschland dann empor.
« Da wacht mit Lichteswaffen der heil'gen Streiter Chor;
« An seinen Pforten möge der Spruch der Weisen stehn :
« Ist's Gottes Werk, wird's bleiben, wo nicht, selbst untergehn! »
4. *Spaziergänge eines Wiener Poeten*, Hambourg, 1831.

ta louange — que les plus nobles germes ont fructifié chez toi avec magnificence.

Tel est l'hymne que je chantais. D'ordinaire, quand les poètes chantent des hymnes, — leur œil s'illumine comme un joyeux soleil et leur cœur vibre comme un accord de harpe. — Comment se fait-il donc qu'au milieu de mon chant, — du fond de mon cœur a jailli un amer flot de larmes [1] ?

Le poète fait le tour de la ville, et rencontre partout des entraves : la censure tient la pensée captive ; le cordon de la douane enserre l'activité industrielle. Il salue, en passant, la statue de Joseph II, « un despote, mais un despote comme le jour qui ne « tolère pas les ténèbres à côté de lui, comme le printemps qui « veut que le buisson le plus épineux fleurisse ». Puis il entre dans les salons de la cour : il y a grande fête, et un puissant ministre, qui n'est pas nommé, mais que l'on connaît bien, attire tous les regards.

Voyez-le maintenant, comme il est gentil ! comme il est doux ! — plein d'égards pour tout le monde, poli envers grands et petits !

Ah ! si l'Europe pouvait le voir, si obligeant, si galant, — voir comme le pieux gardien de l'autel, comme l'homme en uniforme guerrier, — comme le serviteur constellé de l'État sont exaltés par sa faveur, — et comme les dames vieilles et jeunes sont d'abord charmées et ravies !

Homme de l'État, homme du Conseil ! Comme tu es justement de bonne humeur, — comme tu es, en ce moment, gracieux outre mesure envers tous, — regarde, devant ta porte, ce client nécessiteux qui attend, — et qui brûle d'être gratifié de quelques marques de ta faveur.

N'aie pas peur de lui ; il est docile et sensé, — et il ne cache pas de poignard sous son vêtement misérable : — c'est le peuple autrichien, honnête, ouvert, et bien élevé, et délicat. — Regarde, il supplie tout gentiment : « Puis-je prendre la liberté... d'être libre [2] ?

1. « Wohl darfst du stolz und freudig, Austria, dein Haupt erheben,
« Durch der fernsten Zeiten Nebel wird dein Schild noch glänzend schweben!
« Viel hat dich der Herr gesegnet, doch du darfst auch rühmend sagen,
« Dass bei dir die edlen Keime reich und herrlich Frucht getragen! —
« Also klang jüngst meine Hymne. Sonst, wenn Dichter Hymnen singen,
« Glänzt ihr Aug' wie Sonnenjubel, jauchzt ihr Herz wie Harfenklingen;
« Doch, wie mocht' es denn geschehen, dass ich musste bei der meinen
« So aus tiefstem vollstem Herzen viel der bittern Thränen weinen? »

2. « Seht jetzt ihn! wie bescheiden, wie so artig, wie so fein!
« Wie manierlich gegen Alle, höflich gegen Gross und Klein!
« Könnt' Europa jetzt ihn sehen, so verbindlich, so galant,
« Wie der Kirche frommster Priester, wie der Mann im Kriegsgewand,
« Wie des Staats besternter Diener ganz von seiner Huld beglückt,
« Und die Damen, alt' und junge, erst bezaubert und entzückt!

Le poème, ou plutôt la série de quatre poèmes intitulée *Décombres* [1], est comme la conclusion des deux ouvrages précédents, et termine la période réellement intéressante de la carrière poétique de Grün. Le lieu de l'action est tour à tour une prison de Venise, un monastère allemand, un navire qui fait voile vers l'Amérique, enfin le mont Golgotha. D'après une tradition, le Sauveur redescend, une fois par an, sur le lieu de son supplice, pour suivre les destins de l'humanité; il assiste ainsi à la destruction de Jérusalem, aux croisades, à la conquête turque, à la campagne de Napoléon en Orient, enfin au règne de la paix et de la liberté sur la terre. L'idée générale du poème, c'est l'écroulement du vieux monde, sur lequel brille déjà l'aurore d'un monde nouveau.

La poésie de Grün est un mélange intéressant de gravité et d'*humour*. Même dans la satire, il garde un air de bonhomie; il n'est jamais amer ni sarcastique. Il est artiste autant que poète et penseur. Il a des procédés de style qui sont à lui, une manière à lui de construire un long poème ou une simple romance. Quelquefois il exprime une même idée par une série d'images, comme dans une de ses pièces de vers les plus connues, *le Dernier Poète* :

Quand serez-vous, ô poètes, — quand serez-vous las de chanter? — Quand sera-t-elle finie, — la vieille, l'éternelle chanson?
La corne d'abondance — n'est-elle pas dès longtemps vide? — Toutes les fleurs ne sont-elles pas cueillies, — toutes les sources épuisées? —
Tant que le char du soleil — roulera dans son chemin d'azur, — et qu'un visage humain — élèvera vers lui ses regards;
Tant que le ciel contiendra — des tempêtes et des éclairs, — et que leur courroux fera battre — de crainte le cœur des mortels;
Tant qu'après l'orage — brillera l'arc-en-ciel, — et qu'une idée de pardon et de paix — luira dans nos âmes;
Tant que la nuit dans l'éther — jettera sa semence d'étoiles, — et

« Mann des Staates, Mann des Rathes! da du just bei Laune bist,
« Da du gegen Alle gnädig überaus zu dieser Frist,
« Sieh, vor deiner Thüre draussen harrt ein dürftiger Client,
« Der durch Winke deiner Gnade hochbeglückt zu werden brennt.

« Brauchst dich nicht vor ihm zu fürchten; er ist artig und gescheidt,
« Trägt auch keinen Dolch verborgen unter seinem schlichten Kleid;
« Œstreichs Volk ist's, ehrlich, offen, wohlerzogen auch und fein,
« Sieh, es fleht ganz artig : Dürft' ich wohl so frei sein — frei zu sein? »

1. *Schutt*, Leipzig, 1835.

qu'il y aura un homme pour comprendre — le sens de ces lettres d'or;...

La déesse de la poésie — parcourra le monde, — avec le joyeux cortège de ceux — qu'elle a marqués de son sceau;

Et, chantant et joyeux, — des ruines de sa demeure terrestre, — un jour sortira le dernier homme, — qui sera le dernier poète [1].

Cette pièce a deux strophes d'introduction et deux strophes de conclusion; dans chacune des autres strophes, les deux premiers vers contiennent un tableau de la nature, les deux derniers expriment un sentiment de l'âme. Grün a beaucoup de ces constructions symétriques.

Ailleurs, l'image se développe en allégorie, comme dans cette poésie où il représente le printemps qui met l'hiver en fuite. Victor Hugo, auquel il ressemble, appelle quelque part l'hiver

1. « Wann werdet ihr Poeten
« Des Dichtens einmal müd'?
« Wann wird einst ausgesungen
« Das alte ew'ge Lied?

« Ist nicht schon längst geleeret
« Des Ueberflusses Horn?
« Gepflückt nicht alle Blumen,
« Erschöpft nicht jeder Born? —

« So lang der Sonnenwagen
« Im Azurgleis noch zieht,
« Und nur ein Menschenantlitz
« Zu ihm empor noch sieht;

« So lang' der Himmel Stürme
« Und Donnerkeile hegt,
« Und bang vor ihrem Grimme
« Ein Herz noch zitternd schlägt;

« So lang' nach Ungewittern
« Ein Regenbogen sprüht,
« Ein Busen noch dem Frieden
« Und der Versöhnung glüht;

« So lang' die Nacht den Æther
« Mit Sternensaat besä't,
« Und noch ein Mensch die Züge
« Der gold'nen Schrift versteht;...

« So lange wallt auf Erden
« Die Göttin Poesie,
« Und mit ihr wandelt jubelnd
« Wem sie die Weihe lieh.

« Und singend einst und jubelnd
« Durchs alte Erdenhaus
« Zieht als der letzte Dichter
« Der letzte Mensch hinaus. »

« un vieux phtisique qui tousse [1] », tandis que les feuillages et les sources chantent sur sa tête et à ses pieds. Pour Grün, l'hiver est « le despote par excellence, le chef de l'obscurantisme ». Heureusement que le printemps est là pour le terrasser, « le héros « de liberté, le joyeux rebelle », qui se fait une arme de tout, de chaque rayon de soleil une épée, de chaque épi une lance. Le pinson est son tambour, le rossignol son trompette, et les alouettes en chœur chantent sa Marseillaise. Les boutons de fleurs sont des bombes, les gouttes de rosée des balles. Et, pour narguer ceux qui n'aiment pas les trois couleurs, il étale tout l'éventail de l'arc-en-ciel [2].

Que ce flot d'images roule quelques cailloux, c'est incontestable. L'imagination de Grün n'est pas toujours soutenue par un goût parfait. Il a un autre défaut : son style est souvent heurté et même dur. S'il a le sens de la couleur, il n'a pas au même degré le sentiment de l'harmonie, qui est une des qualités maîtresses de son contemporain Lenau [3].

3. — LENAU.

Lenau n'a pas, comme Grün, les perspectives d'avenir qui le consolent du présent. Il aime l'humanité, il aime la nature; mais l'humanité ne lui paraît pas faite pour le bonheur, et la nature ne lui offre que le spectacle d'un dépérissement universel. Il porte en lui-même la cause de sa tristesse. Sensible à l'excès, incapable d'un effort soutenu, doué d'une imagination qui grossit tout et qui assombrit tout, il s'use dans une contemplation inquiète où sa raison finit par succomber [4].

1. *Les Contemplations : A Granville.*
2. *Spaziergänge.*
3. Grün publia encore un poème humoristique, *Nibelungen im Frack* (Leipzig, 1843), qui était une riposte à des attaques politiques et littéraires, et *le Curé du Kalenberg* (*Der Pfaff vom Kalenberg*, Leipzig, 1850), remaniement très libre de la vieille légende populaire. Il a recueilli les chants populaires de la Carniole (*Volkslieder aus Krain*, Leipzig, 1850), et il a traduit les ballades sur Robin Hood (Stuttgart, 1864). — Le poète Frankl a donné une édition de ses œuvres complètes; 5 vol., Berlin, 1877. — **A consulter** : *Briefwechsel zwischen Anastasius Grün und L. A. Frankl, 1845-1876, herausgegeben von* Dr Bruno von Frankl-Hochwart, Berlin, 1897.
4. **Éditions.** — Les œuvres de Lenau ont été publiées en quatre volumes, par Anastasius Grün (Stuttgart, 1855; nouv. éd., 1883); les œuvres posthumes, par le

Nicolas Lenau (ou, de son nom complet, Nicolas Niembsch, baron de Strehlenau) est né à Csatad, près de Temesvar, en Hongrie, le 13 août 1802. Son père, ancien officier de dragons, avait pris un emploi dans les finances; c'était un gentilhomme viveur et joueur, qui mourut en 1806, laissant sa famille dans la gêne. Le malheur de Lenau, dit son beau-frère Schurz, qui a recueilli sa correspondance, fut de n'avoir pas de père et d'avoir une mère trop aimante, à laquelle, du reste, il ressemblait de figure et de caractère. La mère de Lenau se dévoua pour lui, mais elle ne sut pas le diriger. Elle se remaria, en 1811, avec un médecin, et alla demeurer à Tokay, dans la partie septentrionale et montagneuse de la Hongrie. Ce fut là que s'éveilla le sens poétique de l'enfant. Pendant toute sa vie, il revit en imagination « le pays des Magyares, où les ondes claires du Bodrog s'unis- « sent avec un joyeux murmure aux ondes vertes de la Theiss, où « le raisin de Tokay mûrit sur les pentes ensoleillées, où les « hussards chevauchent en chantant à travers la lande déserte, « et où les tsiganes font entendre leurs sauvages mélodies [1] ». Telles sont les images que le monde extérieur lui offrit; ce qu'il y ajouta de son propre fonds, c'est le voile de tristesse dont il enveloppait toutes choses, c'est la plainte qui s'échappait sans cesse de son cœur, et qu'il faisait répéter comme un écho à tous les êtres de la nature.

Ses études furent livrées au hasard. En cela, comme en tout le reste, ce fut « le démon de l'inconstance » qui décida de sa carrière. Il s'occupa successivement de philosophie, de droit, de médecine, à Vienne, à Presbourg, à Heidelberg, et même d'agronomie, à l'école d'Altenbourg en Hongrie, où il retrouva du moins le paysage de son enfance. Pendant les vacances, il faisait de longues excursions dans les Alpes styriennes, et bientôt la montagne le passionna. « Le Traunstein et le Schneeberg, » dit-il dans une lettre, « sont mes maîtres en poésie; ce sont eux qui

même (Stuttgart, 1851). — *Lenaus Werke*, éd. de Max Koch, 2 vol., Stuttgart (dans la collection : *Deutsche National-Litteratur*, de Kürschner).

A consulter. — Emma Niendorf, *Lenau in Schwaben*, Leipzig, 1853. — *Nicolaus Lenau's Briefe an einen Freund, herausgegeben von* K. Mayer, Stuttgart, 1853. — L. A. Frankl, *Zur Biographie Nicolaus Lenau's*, Vienne, 1854. — Schurz, *Lenau's Leben, grossentheils aus des Dichters eigenen Briefen*, 2 vol., Stuttgart, 1855. — B. Auerbach, *Lenau, ein Vortrag*, Vienne, 1876. — Roustan, *Lenau et son temps*, Paris; 1898. — Voir aussi un article d'André Theuriet, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er sept. 1878.

1. *Mischka*, dans les *Lyrisch-epische Dichtungen*.

« ont fait mon éducation. » Ses voyages le mettaient en rapport avec les écrivains de l'école souabe; il allait voir Schwab à Stuttgart, le comte Alexandre de Wurtemberg au château de Serach, surtout Justinus Kerner dans sa demeure hospitalière de Weinsberg; il avait été séduit par le naturalisme mystique de ce poète médecin. Dans les réunions où on l'attirait, il avait du succès en lisant ses vers, et Anastasius Grün, l'éditeur de ses œuvres posthumes, assure que ce succès tenait autant à sa personne, à cette expression de mélancolie inquiète et pourtant affable qui était repandue sur sa figure, qu'au charme de sa poésie. Il était l'objet d'un culte, dont les adeptes se recrutaient surtout parmi les femmes, comme si, ajoute Grün, elles avaient voulu continuer sur lui l'œuvre interrompue de sa mère. Lenau venait, en effet, de perdre sa mère; ce fut la plus grande douleur de sa vie. Il a dit, dans un beau sonnet, ce qu'elle avait été pour lui, et même ce qu'elle resta pour lui jusque dans la mort :

Je porte au cœur une blessure profonde, — et je la porterai en silence jusqu'à mon dernier jour; — je sens comme, toujours plus profonde, elle me dévore, — et comme ma vie s'épuise d'heure en heure.

Je ne sais qu'une seule personne à qui je voudrais — confier ma souffrance et tout dire. — Ah! si je pouvais, pendu à son cou, sangloter et crier! — Mais celle-là gît ensevelie sous la terre.

O mère, viens, laisse-toi toucher par ma prière! — Si ton amour veille encore dans la mort, — et si tu peux, comme autrefois, prendre soin de ton enfant,

Fais-moi bientôt sortir de cette vie. — J'aspire après une nuit tranquille : — oh! viens aider la douleur à dévêtir ton enfant fatigué [1].

En 1832, Lenau annonça brusquement à ses amis qu'il allait partir pour le Nouveau Monde. Il avait l'intention de créer une

1. « Ich trag' im Herzen eine tiefe Wunde,
« Und will sie stumm bis an mein Ende tragen;
« Ich fühl' ihr rastlos immer tiefres Nagen,
« Und wie das Leben bricht von Stund' zu Stunde.

« Nur Eine weiss ich, der ich meine Kunde
« Vertrauen möchte und ihr alles sagen;
« Könnt' ich an ihrem Halse schluchzen, klagen!
« Die Eine aber liegt verscharrt im Grunde.

« O Mutter, komm, lass dich mein Flehn bewegen!
« Wenn deine Liebe noch im Tode wacht,
« Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen,

« So lass mich bald aus diesem Leben scheiden;
« Ich sehne mich nach einer stillen Nacht;
« O hilf dem Schmerz dein müdes Kind entkleiden. »

ferme, avec l'héritage que lui avaient laissé ses grands-parents; il espérait aussi que le changement lui rendrait le calme et la santé; enfin il voulait « mettre son imagination à l'école », voir la nature sous de nouveaux aspects. Avant de s'embarquer, il recueillit ses poésies, éparses dans les revues, et les publia chez Cotta [1]. La mer lui causa une impression profonde, et fut pour lui une seconde source d'inspiration, après la montagne. « La mer m'a été au cœur, » dit-il; « les Alpes autri« chiennes et l'Atlantique sont les deux éléments qui ont formé « mon être. » Mais la déception commença le jour où il toucha la terre à Baltimore. Il remarqua d'abord que l'Amérique n'avait ni vins ni rossignols, ce qui lui sembla caractéristique. Bientôt il n'a plus de mots assez durs pour « ces âmes mercantiles, qui « ne connaissent d'autre dieu que celui dont on frappe l'effigie « à l'hôtel de la Monnaie ». Il trouve que cette prétendue terre promise, l'asile de la liberté, n'est qu'un pays de décadence, « le couchant de l'humanité ». Il ne demande plus qu'à voir le Niagara et à regagner ensuite la vieille Europe, où du moins l'on sait encore croire et espérer. Il avait pensé consacrer cinq ans à l'étude du Nouveau Monde : il n'y resta pas même une année; et, pour que l'Amérique lui portât malheur jusqu'au bout, un Wurtembergeois, à qui il avait loué sa ferme, le trompa. Il débarqua à Brême vers la fin du mois de juin 1833. Il se hâta de retrouver ses amis de Stuttgart et de Weinsberg, et il put constater tout d'abord que sa réputation de poète avait grandi pendant son absence. Les éditions de ses poésies se multipliaient; il semblait que l'ancien monde voulût le dédommager des déboires qu'il avait essuyés dans le nouveau. Mais ce que ni l'ancien ni le nouveau ne pouvaient lui donner, c'était l'apaisement de son âme, où le moindre souffle du dehors soulevait des orages.

Après son retour, on le trouve tantôt en Autriche, tantôt dans le Wurtemberg, tantôt dans les contrées du Rhin, toujours accompagné de son violon, dont il jouait à merveille. Pendant quelques années, il passa la moitié de son temps en chaise de poste. Il n'en travaillait pas moins, et, chose curieuse, autant l'inspiration, chez lui, était bouillonnante, autant la forme était achevée et harmonieuse, car il avait au plus haut point le sentiment de l'art; l'idée ou l'image, toute chaude de vie, se cristal-

1. *Gedichte*, Stuttgart, 1832.

lisait dans un vers parfait. Il écrivit ainsi, assez rapidement, et tout en continuant d'augmenter le recueil de ses œuvres lyriques, ses trois poèmes, *Faust* (1836), *Savonarola* (1837) et *les Albigeois* (1842). Le *Faust* de Lenau est resté, à côté de celui de Gœthe, un des chefs-d'œuvre de la littérature allemande. Les deux ouvrages n'ont, en réalité, de commun que le titre; ce sont des confessions, où les deux poètes se peignent avec la différence de leur nature; chacun s'est incarné dans son héros. Le Faust de Gœthe représente l'aspiration incessante et obstinée vers l'idéal, et Méphistophélès n'est placé à côté de lui que comme un avertissement qui l'éclaire à chaque pas sur les dangers de sa poursuite. Le Faust de Lenau, c'est, au contraire, le doute incurable qui amène la lassitude et aboutit au suicide; et quant à son Méphistophélès, « j'ai trouvé en lui, » dit-il lui-même, « un gaillard « sur lequel je peux me décharger de toutes les idées infernales « qui se sont accumulées en moi. » Dans Lenau, les deux personnages sont à peine différents l'un de l'autre. Dans Gœthe, ils ont une individualité bien tranchée, et c'est ce qui fait en grande partie la supériorité de son œuvre. Le *Faust* de Gœthe est un vrai drame avec des rôles opposés; celui de Lenau, malgré la forme dialoguée de la plupart des scènes, n'est qu'un admirable poème lyrique. *Savonarola* et les *Albigeois* sont des glorifications de la pensée opprimée; le dernier de ces poèmes contient de grandes beautés de détail, mais se ressent des inégalités de la composition, qui a été souvent interrompue.

Les amis du poète, et ils étaient nombreux, l'entouraient de soins attentifs, tandis que son humeur inquiète ne lui laissait point de repos[1]. Au mois de juillet 1844, il donna les premiers

1. Lenau avait été introduit, en 1832, par Karl Mayer, dans la maison de George Reinbeck, professeur à Stuttgart; c'était un rendez-vous du monde littéraire, où passèrent successivement Gœthe, Schiller, Jean-Paul, Tieck, Rückert, pour n'en citer que les hôtes les plus illustres. Émilie Reinbeck, la femme de George, beaucoup plus jeune que lui, d'un esprit cultivé et ayant du talent pour la peinture, conçut pour Lenau une de ces amitiés (un de ces « amours maternels », dit un biographe), dont les femmes se plaisaient à entourer le malheureux poète. La correspondance de Lenau avec Émilie Reinbeck contient des renseignements curieux sur son caractère, ses habitudes, ses travaux littéraires, spécialement sur la composition de *Faust* et des *Albigeois*.

Tout autres furent ses relations avec Sophie, la femme de Max Lœwenthal conseiller aulique à Vienne; ce fut une passion absorbante et tyrannique, qui, dans ses derniers éclats, apparaît comme le prélude de la folie. Sophie empêcha, en 1840, le mariage de Lenau avec l'actrice Caroline Unger, et, en 1844, son mariage avec Marie Behrends, fille d'un ancien bourgmestre de Francfort. Elle avait épousé

signes du trouble mental qui devait l'amener peu à peu à la folie complète. Son agonie dura quatre ans; il mourut à l'asile d'Oberdœbling, près de Vienne, le 23 août 1850. Ses œuvres posthumes contenaient un fragment considérable sur *Don Juan*, avec les productions lyriques de sa dernière période lucide, qui, pour la beauté de la forme, ne le cédaient en rien aux poésies précédentes. Le *Don Juan* procède de la même pensée que le *Faust*; le sujet est seulement plus limité. Don Juan, après avoir épuisé la coupe des jouissances, reconnaît que l'amour vrai lui a échappé, et il présente, dans un duel, sa poitrine au fer de son ennemi.

Le désespoir infini, tel est le fond de toute l'œuvre de Lenau. Et pourtant nul plus que lui n'a aimé la nature; nul mieux que lui n'a su la peindre, la personnifier dans ses forces cachées. Nul aussi ne s'est livré avec un abandon plus naïf aux émotions simples de la vie, à l'amitié, à l'amour filial, à l'affection fraternelle. On aurait dit qu'il ne sentait si vivement le prix des choses que pour en exprimer le néant avec plus d'amertume. « Il me « semble que je porte un mort en moi, » dit-il dans une lettre. « Il y a un démon en lui, » disait Kerner. Ce démon, après avoir assombri sa vie, finit par ruiner son intelligence; la folie préserva Lenau du suicide. Exclu du monde, exclu de lui-même, telle est, pour lui, la condition de l'homme; c'est ainsi qu'elle se présente aux yeux de Faust, dès la première scène du poème :

Le sort de l'humanité, — je l'éprouve dans toute son amertume. — Le Temps, sombre messager des puissances inconnues, — couvert d'un masque impénétrable, me chasse devant lui, — depuis le sein de ma mère jusqu'au sein de la tombe. — Sourd à toutes mes questions, — indifférent à mes colères et à mon désespoir, — il me pousse à travers le noir défilé de la vie. — Je porte au-dedans de moi des forces sans nombre, — libres, impatientes, inquiétantes. — Elles poursuivent sans relâche leur œuvre mystérieuse; — mon esprit les ignore, et pourtant il subit leur présence. — Ainsi je suis rejeté hors de moi-même, — en proie à des doutes irritants, — voyageur errant, sans but et sans

son mari sans l'aimer; elle était l'auteur d'un roman, *Mesaliirt*, qui n'a jamais été publié, et qui n'était sans doute qu'une confession personnelle.

A consulter. — *Lenau's Briefe an Emilie von Reinbeck, herausgegeben von* A. Schlossar, Stuttgart, 1896. — *Lenau und Sophie Löwenthal, Tagebuch und Briefe des Dichters, herausgegeben von* L. A. Frankl, Stuttgart, 1891. — Le journal de Marie Behrends et les lettres que Lenau lui adressa ont été publiés dans la *Deutsche Rundschau* (décembre 1889).

patrie. — Je continue en trébuchant ma route douloureuse, — entre le sombre abîme de mon âme — et le mur infranchissable que ce monde m'oppose; — et j'irai ainsi, sur le sentier étroit et chancelant que me trace ma conscience, — aussi longtemps qu'il plaira à mon cœur de battre [1].

Lenau est le plus sincère des pessimistes; il en est aussi le plus séduisant, d'abord par sa sincérité même, ensuite par le coloris de son style, par la richesse de son imagination, dans laquelle on voudrait bien reconnaître, avec quelques historiens, un trait du caractère magyar, s'il n'était prouvé que les deux parents du poète étaient d'origine allemande.

4. — MAURICE HARTMANN. — BETTY PAOLI. — FEUCHTERSLEBEN.

Le pessimisme de Lenau était d'une essence trop subtile et trop pénétrante pour ne pas s'infiltrer dans l'âme des jeunes poètes ses successeurs. Mais comme tous n'avaient pas les mêmes motifs que lui pour souffrir, ils revinrent le plus souvent à la vague mélancolie des romantiques : ce fut le cas de Maurice Hartmann. Tous appartiennent, du reste, à l'opinion libérale; quelques-uns ont mieux aimé se condamner à l'exil que de laisser fléchir leurs convictions. Ce qui manque à la plupart, c'est la forme; ils n'ont ni la vigoureuse concision de Grün, ni la couleur et l'harmonie de Lenau. Leur nombre est assez considérable, et témoigne d'une vraie renaissance poétique dans la vieille

1. « O unglückselig Wort : das Menschenloos!
« Ich fühl's in seiner ganzen Bitterkeit.
« Vom Schoos der Mutter in den Grabesschooss
« Jagt mich die ernste, tiefvermummte Zeit,
« Die dunkle Sklavin unbekannter Mächte.
« Sie spricht kein Wort auf alle meine Fragen;
« Gleichgültig meinem Fluchen und Verzagen,
« Stösst sie mich weiter durch des Lebens Nächte.
« In meinem Innern ist ein Heer von Kräften,
« Unheimlich eigenmächtig, rastlos heiss,
« Entbrannt zu tief geheimnissvoll'n Geschäften,
« Von welchen all' mein Geist nichts will und weiss.
« So bin ich aus mir selbst hinausgesperrt,
« Und stets geneckt von Zweifeln und gezerrt,
« Ein Fremdling ohne Ziel und Vaterland,
« Indem ich schwindelnd, strauchelnd fort mich quäle
« Zwischen dem dunkeln Abgrund meiner Seele
« Und dieser Welt verschloss'ner Felsenwand,
« Auf des Bewusstseins schmalem, schwankem Stege,
« So lang dem Herz belieben seine Schläge. »

Autriche; il faut détacher ceux d'entre eux qui ont gardé une originalité à côté des maîtres.

Ce fut une lecture du *Don Juan* de Lenau, faite par le poète lui-même, qui éveilla, dit-on, le génie encore hésitant de Maurice Hartmann. Il était né, en 1821, dans un village de la Bohême, non loin de Prague, de parents israélites; il a décrit son lieu natal dans une de ses meilleures nouvelles, *la Guerre pour la forêt* [1]. A Vienne, où il termina ses études, il connut Lenau, qui revenait d'Amérique, et il apprit seulement de lui, dit-il, à pratiquer avec quelque assurance un art que jusqu'alors il avait cru facile. Il profitait de ses loisirs pour parcourir, sac au dos, tantôt les régions pittoresques de la Saxe et de la Thuringe, tantôt les lacs de la Haute-Italie. Déjà il exprimait hautement sa sympathie pour la cause libérale et pour les aspirations nationales de la Bohême, et de telles manifestations n'étaient pas faites pour ouvrir les voies à un jeune écrivain, sous le gouvernement de Metternich. Ne voulant pas passer par la censure autrichienne, il dut chercher à Leipzig un éditeur pour son premier recueil de poésies, qui s'appelle, en souvenir des anciens Hussites, *la Coupe et l'Épée* [2]. Il comparait, dans une poésie assez alambiquée, son cœur, où l'amour débordait, à la *coupe* de la communion, qu'emplissait le sang divin, et toute son œuvre à une *épée* vouée au service de la liberté. Le volume contient des *lieds*, des ballades, des élégies, des chants patriotiques. Hartmann plaide pour tous les opprimés, les juifs, les Polonais, mais surtout pour les habitants de sa chère Bohême :

Peuple trois fois infortuné, ton deuil — n'émeut plus les cœurs, n'arrache plus de larmes : — c'est un deuil du vieux temps — une pierre tumulaire couverte de mousse.

On pleure la jeune douleur de la Pologne, — parce qu'elle brûle encore dans les décombres de Varsovie. — Toi, tu es le cerf mort dans la forêt, — qui depuis longtemps a vu couler dans le silence la dernière goutte de son sang. [3]

1. *Der Krieg um den Wald*, Francfort, 1850. — Éditions des œuvres : *Gesammelte Werke*, 10 vol., Stuttgart, 1874; — *Gedichte in Auswahl*, Stuttgart, 1874. — A consulter : *Erinnerungen von L. Bamberger, herausgegeben von* P. Nathan. Berlin, 1899.

2. *Kelch und Schwert*, Leipzig, 1845.

3. « Dreimal unselig Volk, dein Leid
« Bewegt kein Herz mehr, dass es weine,
« Es ist ein Leid aus alter Zeit
« Und gleich bemoostem Leichensteine.

Après un voyage en Belgique et en France, Hartmann publia, en Saxe également, ses *Poésies nouvelles*[1], où la corde intime, tendre, familiale, vibre davantage. La forme est simple, élégante, un peu lâche. Hartmann ne s'élève jamais bien haut, mais il est presque toujours égal à lui-même. Une de ses sources d'inspiration est l'amour maternel, « le grand amour », et c'est encore un point qu'il a de commun avec Lenau. Le souvenir de sa mère est, chez lui, la forme ordinaire de la nostalgie.

Il y a des paroles dont le son ne s'éteint jamais. — Elles sont comme ces petites pierres tombées — dans un puits noir et profond, — qui bondissent d'une saillie à l'autre, — et dont l'écho remonte toujours, — longtemps après que leur bruit paraît assoupi.

Je revenais à la maison après de longues années. — J'avais senti le poids de la vie, — et les joies de la vie je les avais goûtées aussi; — et les joies et les peines je les avais payées de ma jeunesse. — Ma mère me tint longtemps embrassé, — et, après que la première envie fut satisfaite, — elle me dit d'un ton triste et doux : — Dieu! comme tes joues sont pâles!

Et maintenant, que dans la joie ou dans la peine — le printemps qui pare mes joues m'abandonne, — ces paroles sont mes compagnes fidèles. — Je les entends constamment, à mes côtés, — résonner comme une triste complainte : — Dieu! comme tes joues sont pâles[2].

« Beweint wird Polens junges Weh,
« Weil es in Warschaus Schutt noch glutet;
« Du bist im Wald ein todtes Reh,
« Das längst im Stillen sich verblutet. »

1. *Neuere Gedichte*, Leipzig, 1846.

2. « O Worte gibt's, die nie verhallen!
« Sie sind wie Steinchen, die gefallen
« In einen Brunnen schwarz und tief,
« Und die von Kant' zu Kante springen
« Und stets von neuem aufwärts klingen,
« Wenn scheinbar längst ihr Ton entschlief.

« Ich kehrte heim nach langen Jahren.
« Des Lebens Wucht hatt' ich erfahren,
« Gekostet auch des Lebens Freude :
Mit meiner Jugend zahlt' ich beide.
« Die Mutter hielt mich lang umfangen,
« Und als die erste Lust gestillt,
« Sprach sie mit Tönen traurig-mild :
« O Gott, wie blass sind deine Wangen! »

« Ob nun in Freude, ob in Leide
« Der Wangen Frühling von mir scheide :
« Die Worte sind mein treu Geleite.
« Ich höre stets an meiner Seite
« In Tönen traurigen und bangen :
« O Gott, wie blass sind deine Wangen! »

Hartmann s'était passé deux fois de la censure autrichienne. Un prologue en vers, qu'il composa pour la fête anniversaire de la naissance de Schiller, en 1847, et qui n'était qu'une manifestation en faveur de la liberté de la presse, acheva de le rendre suspect au pouvoir. Il fut expulsé du territoire de la monarchie, mais il rentra secrètement, et la révolution de mars 1848 interrompit les poursuites dirigées contre lui. Il fut élu à l'Assemblée nationale de Francfort; il siégea à l'extrême gauche, parla peu, mais eut une véritable influence par la force de ses convictions et le charme communicatif de sa personne. Il vit bientôt la stérilité des efforts de l'Assemblée, qu'il peignit spirituellement, quoique un peu longuement, dans un poème en cinq chants, la *Chronique rimée du curé Mauricius* [1].

Il revint à Vienne, prit part à la défense de la ville contre les Croates de Windischgrætz, et réussit à franchir les lignes des assiégeants, grâce à un sauf-conduit que lui procura, dit-on, un haut personnage, admirateur de ses vers. Il siégea encore au « parlement tronqué » de Stuttgart, et s'établit ensuite aux bords du Léman. Il écrivit à Montreux son poème idyllique en sept chants et en hexamètres, *Adam et Eve* [2], histoire d'un jeune couple qui trouve le paradis terrestre dans les forêts de la Bohême; le récit, trop développé, contient quelques morceaux de bravoure, comme le combat contre le loup, qui resteront dans les anthologies.

En 1850, Hartmann commença ses pérégrinations à travers l'Occident et l'Orient, dont le premier résultat fut le recueil de nouvelles intitulé *Récits d'un nomade* [3]. Il acquit, chemin faisant, une aptitude spéciale à saisir les traits distinctifs des nationalités, et ses personnages forment une galerie intéressante, à laquelle toutes les contrées de l'Europe fournissent leur contingent. En 1852, on le trouve à Paris. Il assista au coup d'État du 2 décembre, et passa même quelques jours à la prison de Mazas. Un dernier volume de vers, qu'il publia en 1858, *les Colchiques* [4], c'est-à-dire les fleurs qui poussent en toute saison, n'ajouta rien à sa répu-

1. *Reimchronik des Pfaffen Maurizius*, Francfort, 1849.
2. *Adam und Eva, eine Idylle in sieben Gesängen*, Leipzig, 1851.
3. *Erzählungen eines Unstäten*, 2 vol., Berlin, 1858. D'autres recueils suivirent : *Von Frühling zu Frühling*, Berlin, 1861; *Novellen*, 3 vol., Hambourg, 1863; *Nach der Natur*, 3 vol., Stuttgart, 1866. — La nouvelle *Die letzen Täge eines Königs* raconte la fin du roi Murat.
4. *Die Zeitlosen*, Brunswick, 1858.

tation; c'était un effort tardif pour donner à sa poésie un contour plus précis, une forme plus plastique. A partir de 1868, il rédigea le feuilleton de la *Nouvelle Presse libre* de Vienne; il mourut à Oberdœbling, en 1872. La guerre de 1866 entre la Prusse et l'Autriche, celle de 1870 entre la France et la Prusse, lui causèrent une émotion douloureuse; il les désapprouvait l'une et l'autre, comme contraires aux intérêts de la liberté et de la civilisation, et il voua une haine profonde à l'homme d'État qui les avait provoquées. L'œuvre de Maurice Hartmann emprunte une partie de sa valeur au caractère de l'homme; le goût était chez lui une qualité morale. Un fonds de noblesse et de distinction, l'amour désintéressé des belles choses, un grain de chimère et de mélancolie, un cœur sympathique et généreux, un grand respect de soi-même, tel était l'homme. Une simplicité un peu nue, une abondance un peu fluide, la crainte de l'exagération, l'horreur de la banalité, une poésie qui n'éclate jamais, mais qui s'émousse en grâce et en élégance, tel est l'écrivain.

Élisabeth Glück, ou, de son nom d'auteur, Betty Paoli, la plus distinguée des femmes poètes de l'Autriche, procède, comme Maurice Hartmann, de Lenau. Elle a moins d'art que Hartmann; c'est même l'absence d'art, une certaine ingénuité d'expression, qui fait son originalité. Née à Vienne le 30 décembre 1815, elle perdit de bonne heure son père, qui était médecin militaire, mena avec sa mère une vie errante, vécut longtemps en Pologne et en Russie, devint ensuite lectrice de la princesse de Schwarzenberg, et fit un voyage à Paris, qui lui laissa dans l'âme « un incurable mal du pays »; elle revint à Vienne, où elle mourut en 1894. Ses poésies traduisent toutes les nuances de l'amour, surtout de l'amour déçu, dans le cœur d'une femme. La marque de son style, c'est une certaine vérité immédiate, qui consiste à rendre simplement par des mots les impulsions de sa nature, c'est-à-dire à diminuer le plus possible la part de ce qu'on appelle proprement le style. Elle dit un jour, s'adressant à un critique :

Tu ne connais pas le fond de mon être, — tu ne connais pas le but de ma mission, — si tu exiges que mon poème — vise à la sereine perfection.

Non, Dieu ne m'a pas envoyée — et ne m'a pas donné la force en partage — pour toucher d'une main consacrée — la palme glorieuse de la victoire.

Que le nom de celui qui l'a conquise — brille sur le marbre et l'airain! — Moi, je ne suis rien de plus qu'un cœur — qui a beaucoup aimé et beaucoup souffert.

Et ma poésie tout entière — n'est autre chose que la voix — de toutes les douleurs silencieuses — que peut éprouver le cœur d'une femme [1].

Parfois cependant elle cherche à rendre son idée plus sensible par la comparaison. Un de ses procédés ordinaires consiste à mettre en tête d'une pièce de vers une image dont les strophes suivantes offrent l'application morale.

Quand un malade sommeille sur sa couche, — dompté par la main de la douleur, — tous se taisent autour de lui, — de peur que l'infortuné ne se réveille.

Ils retiennent leur souffle, leur bouche est muette; — c'est à peine si leur pied touche le sol. — Et le malade continue de sommeiller, — dans un repos bienheureux, égayé par des songes.

Je t'en supplie du fond de mon âme, — agis de même envers moi, — envers mon cœur meurtri, — qui s'est endormi dans sa souffrance.

Si tu veux l'éveiller, que ce soit pour le bonheur! — Si tu ne le peux, retire toi! — N'empoisonne pas le déclin — de ma vie. Silence' silence [2]!

1\. « Du kennst mein tiefstes Wesen nicht
« Und kennst den Zweck nicht meiner Sendung,
« Verlangest du, dass mein Gedicht
« Anstrebe freudige Vollendung.

« Nein! Gott hat mich nicht ausgesandt
« Und hat die Kraft mir nicht gegeben,
« Um glorreich mit geweihter Hand
« Des Sieges Palme zu erstreben.

« In Marmor prange und in Erz
« Der Name des, der sie erstritten;
« Ich bin nichts weiter, als ein Herz,
« Das viel geliebt und viel gelitten,

« Und meine ganze Poesie
« Ist nur ein lautes Offenbaren
« Von all den stillen Schmerzen, die
« Des Weibes Seele kann erfahren. »

2\. « Wenn ein Kranker schlummernd lie
« Von des Schmerzes Arm besiegt,
« Schweigen alle im Gemache,
« Dass der Arme nicht erwache.

« Leis ihr Hauch und stumm ihr Mun ,
« Kaum berührt der Fuss den Grund.
« Und der Kranke schlummert weiter,
« Ruhbeseligt, traumesheiter. —

« Innig fleh' ich jetzt zu dir :
« Halte du es so mit mir,
« Mit dem schmerzgeprüften Herzen,
« Das entschlummert ist in Schmerzen.

« Willst du's wecken, sei's zum Glück!
« Kannst du das nicht, tritt zurück!
« Giesse Gift nicht in die Neige
« Meines Lebens; schweige, — schweige! »

Sur la fin de sa vie, Betty Paoli inclina de plus en plus au pessimisme; elle a éloquemment traduit quelques poésies de Mme Ackermann [1].

C'est encore un besoin de vérité qui est le trait distinctif du baron Ernest Feuchtersleben, et ce besoin n'éclate pas seulement dans ses écrits, il pénètre toute sa vie. Feuchtersleben est né à Vienne, en 1806. De santé délicate, il fut élevé entièrement à la campagne, et il attribue à l'influence de cette éducation la force avec laquelle il supporta plus tard le malheur. Il était persuadé que les premières années faisaient tout l'homme; et il ajoutait : « Ce que nous construisons dans l'âge mûr, qu'est-ce « autre chose qu'une hutte faite avec les débris du palais enchanté « qu'a rêvé notre jeunesse? » Il terminait ses études de médecine, lorsqu'il perdit sa mère; son père se remaria, et se suicida peu de temps après; et quand le jeune Feuchtersleben voulut recueillir sa fortune, il se trouva gentilhomme pauvre. Il avait pensé jusque-là se livrer à l'étude désintéressée des sciences : par une nécessité dont il se félicita dans la suite, il se fit médecin pratiquant, et il devint bientôt célèbre. En 1848, il fut nommé sous-secrétaire d'État au ministère de l'instruction publique, mais il donna sa démission, après avoir vu échouer tous ses plans de réforme; il mourut l'année suivante. L'ouvrage le plus populaire de Feuchtersleben est son *Hygiène de l'âme* [2]; c'est un traité de l'influence de l'âme sur le corps, dont la pensée générale est qu'une volonté énergique et une activité bien réglée peuvent sinon guérir, du moins prévenir beaucoup de maladies. Les poésies de Feuchtersleben [3] sont pour la plupart de la prose rimée. Son style se colore seulement quand il parle de la nature, qu'il aime et dont il éprouve constamment les effets sur lui-même. Il s'est peint dans cette *Promenade sur les Alpes* qui est comme le récit symbolique d'une purification morale. A mesure qu'il s'élève, il sent tous les éléments étrangers que le monde avait ajoutés à sa personne se détacher de lui et tomber « comme un manteau inutile »; et lors-

1. **Éditions.** — Les poésies de Betty Paoli ont paru en six recueils différents de 1841 à 1869. Un choix a été fait après sa mort : *Gedichte, Auswahl und Nachlass*, Stuttgart, 1895. — Elle a publié aussi un recueil de nouvelles, sous le titre de *Die Welt und mein Auge* (3 vol., Pesth, 1844), et une ingénieuse monographie sur Grillparzer (Stuttgart, 1875). — **A consulter** : R. M. Werner, *Betty Paoli*, Presbourg, 1898.

2. *Diätetik der Seele*, Vienne, 1838; de nombreuses éditions ont suivi.

3. *Gedichte*, Vienne, 1836. — Une des poésies de Feuchtersleben : *Es ist bestimmt in Gottes Rath*, avec la mélodie de Mendelssohn, est très populaire.

qu'il touche le sommet, dans ce grand silence qui l'environne, il ne trouve plus en lui que le fond pur et inaltérable de son être, ce qui est vraiment lui. En littérature, Feuchtersleben est classique; il hait « l'extravagance teuto-mystico-romantique ». Il a un culte pour Gœthe et pour Lessing, et il remonterait même volontiers jusqu'aux anacréontiques du XVIII[e] siècle. Dans une épigramme, il fait dire à un moderne : « Gleim, Hagedorn, le bon temps! Nous « avons bien dépassé cela. » Et lui-même répond : « Hélas! oui, ces « pauvres gens n'avaient que du sentiment, de l'intelligence et de « la santé. » Un seul principe domine à la fois sa morale et sa poétique : être vrai. Dans la vie, que chacun soit le plus complètement possible ce que lui seul peut être, d'après les facultés que la nature lui a départies. Dans l'art, que celui qui a quelque chose à dire s'impose comme premier devoir de ne mentir ni à lui-même ni à son public, qu'il se rende un compte exact de sa pensée, et qu'il s'applique à la traduire simplement et loyalement, sans contorsion et sans surcharge. Feuchtersleben n'est certes pas un écrivain de premier ordre; mais sa morale, sa poésie, sa correspondance, prises dans leur ensemble, lui constituent une originalité qui mérite de survivre [1].

5. — HAMERLING.

Robert Hamerling est un des derniers représentants de l'école autrichienne; un assez long intervalle le sépare des écrivains qui viennent d'être nommés. Né en 1830, au village de Kirchberg, dans la Basse-Autriche, il avait dix-huit ans lorsque éclata la révolution de mars, et son éducation s'acheva au milieu de la réaction qui suivit. Sa poésie a un caractère encore plus philosophique que politique. La patrie qu'il invoque n'est ni la patrie autrichienne pour laquelle combattait Anastasius Grün, ni la patrie restreinte des Tchèques et des Magyars, ni même la grande Allemagne des patriotes de 1813; c'est une sorte de cité idéale, asile de la justice et du droit, ennemie de la violence et de l'esprit de conquête, n'ayant rien de commun ni avec l'Allemagne d'hier ni avec celle d'aujourd'hui.

1. Ses œuvres complètes ont été publiées par Hebbel, en sept volumes; Vienne, 1851-1853.

Le château de Kirchberg servit longtemps de refuge à la famille du roi de France Charles X, et l'enfance du poète, dont les parents étaient fort pauvres, fut protégée par la princesse Louise, plus tard duchesse de Parme[1]. Robert faisait des vers tout jeune, et à seize ans il avait déjà composé deux pièces de théâtre, l'une en deux actes sur Christophe Colomb, l'autre en cinq actes intitulée *les Martyrs*. Ayant terminé ses études à Vienne, en 1855, il fut nommé professeur au gymnase de Trieste. L'année suivante, il alla passer ses vacances à Venise, et il en rapporta son poème lyrique, *Vénus en exil*[2]. La Vénus qu'il chantait, c'était la beauté céleste, l'harmonie qui régit l'univers et dont la contemplation élève l'esprit de l'homme. La même idée, celle de la contemplation d'un idéal, de l'insuffisance du bonheur matériel, s'exprime dans deux autres poèmes, le *Chant du cygne du romantisme* et la *Migration des Germains*[3]. Le romantisme est, pour Hamerling, d'une manière toute générale, la jeunesse de l'humanité, opposée à une maturité qui est déjà une décadence; c'est l'âge héroïque, enthousiaste et fécond, qui crée la poésie, les arts, les sciences désintéressées, mais qui aboutit par lassitude à une période d'activité inférieure et de jouissance égoïste. Il prévoit le jour où « la terre, aride et décolorée, roulera dans l'éther « comme une scorie éteinte »; mais c'est aux poètes et aux artistes à faire brûler le plus longtemps possible le feu qui l'éclaire et la réchauffe. La *Migration des Germains*, une suite de stances, repose sur une froide allégorie. Au moment où les hordes germaniques se mettent en marche pour envahir l'Europe, l'Asie personnifiée apparaît à leur chef légendaire, Teut, lui révèle l'avenir réservé à sa race, et lui rappelle en même temps le côté civilisateur de sa mission. Ces trois poèmes, et les poèmes lyriques qui les accompagnaient[4], procèdent d'une même inspiration, très élevée et très pure. Ils témoignent d'une imagination fertile et d'un vrai talent de versificateur, mais aussi

1. Hamerling a raconté son enfance et sa première jeunesse dans une autobiographie qui est restée inachevée : *Stationen meiner Lebenspilgerschaft*, Hambourg, 1889. Voir aussi : Rabenlechner, *Hamerling, sein Leben und seine Werke : I. Hamerlings Jugend*, Hambourg, 1896. — A consulter : P. Rosegger, *Persönliche Erinnerungen an R. Hamerling*, Vienne, 1891.

2. *Venus im Exil*, Prague, 1858.

3. *Ein Schwanenlied der Romantik*, Hambourg, 1862. — *Germanenzug, Canzone*, Vienne, 1864.

4. *Sinnen und Minnen, ein Jugendleben in Liedern*, Prague, 1868. — Le recueil s'augmenta dans les éditions suivantes.

d'un certain vague dans la conception générale et d'une tendance au symbolisme à laquelle l'auteur cédera de plus en plus. Hamerling a une aptitude spéciale pour exprimer une idée abstraite au moyen d'une image ou d'une série d'images. Parfois aussi, il peint pour peindre, sans se demander si l'image rehaussera l'idée ou la rabaissera. Quand, par exemple, à la vue du golfe de Naples, par une nuit d'automne, il compare le ciel étoilé à un immense arbre de Noël, et les étoiles aux petites noix argentées qui le garnissent, et le vent qui gronde sur la mer à un Minnesinger en furie faisant vibrer les cordes de sa harpe, de telles images sont-elles faites pour grandir le spectacle? Hamerling prodigue la couleur, sans trop se préoccuper de la valeur des tons, et le contour est presque toujours flottant. Son style a une certaine fluidité scintillante et uniforme, qui séduit un instant, mais qui, à la longue, éblouit et fatigue.

Le poème d'*Ahasver à Rome* [1], en six chants, l'ouvrage le plus important de Hamerling, et qui fonda définitivement sa renommée, est une sorte de démonstration historique de sa doctrine. C'est une peinture de l'orgie romaine au temps de Néron, mais une peinture symbolique, qui vise l'époque présente. Néron est la personnification de la jouissance. « La pensée est un rêve, l'ac-« tion un perpétuel avortement; la jouissance est l'acte véritable. « Tout périt, seul le désir est immortel; c'est l'abeille d'or qui, « noyée mille fois dans l'enivrante boisson, se retrouve toujours « vivante au fond de la coupe. »

Néron prétend rajeunir le monde par la jouissance; il s'aperçoit à la fin qu'il n'est lui-même que le représentant d'un monde qui a déjà trop joui. On peut bien admettre que la lassitude lui inspire ce sentiment, mais on est étonné de le voir annoncer, au moment de sa mort, la foi nouvelle qui brille comme une aube à l'horizon. « J'ai cherché le bonheur divin dans la jouissance : « peut-être ne commence-t-il que dans le renoncement. J'ai « cherché l'infini dans la satisfaction du moi : peut-être n'entrons-« nous dans l'infini qu'en nous détachant de notre moi. » Fichte n'aurait pas mieux dit. En face de Néron se place une autre personnification, Ahasver, l'éternel pèlerin, toujours ployé sous le fardeau de sa destinée, mais toujours en marche, l'humanité qui

1. *Ahasver in Rom*, Hambourg, 1866. — Le poème est en vers ïambiques non rimés.

pense et qui souffre, mais qu'une main inconnue relève sans cesse et mène à son but. C'est Ahasver qui a défié le Christ sur le chemin du Calvaire; mais, à ce moment-là, il avait déjà vécu de longs siècles. Il est « le premier né du premier couple »; c'est par lui que la mort est entrée dans le monde, et, par reconnaissance, elle l'épargne; ce sera désormais son châtiment de la chercher toujours et de ne jamais la trouver, de la désirer perpétuellement sans pouvoir l'atteindre. En un mot, Ahasver c'est Caïn devenu le Juif-errant, sans qu'on se rende bien compte des éléments divers que le poète a voulu fondre dans ce personnage complexe. Tout dépérissement, toute décadence l'attire; il est l'inspirateur de Néron; il jette la première torche dans les palais de Rome voués à l'incendie, et il se complaît dans les débauches où s'anéantit l'empire des Césars.

L'année même où parut *Ahasver*, Hamerling, affligé d'une maladie chronique, avait été relevé de ses fonctions de professeur; le gouvernement autrichien avait même doublé sa pension, et une admiratrice inconnue y avait ajouté une rente annuelle. Il se fixa à Gratz, où il mourut en 1889. Son dernier poème, *le Roi de Sion*, roule sur un sujet analogue à celui d'*Ahasver*. Jean de Leyde, roi des anabaptistes, a conçu le chimérique projet d'allier le plaisir à la vertu et de gouverner les hommes sous ce double symbole; il se donne la mort, contrairement à l'histoire, lorsqu'il s'aperçoit de son erreur [1]. Hamerling s'est essayé sans succès au théâtre. Dans une comédie aristophanesque, il a fait reparaître le légendaire Teut, l'ancêtre de la race germanique. Teut, allant s'établir en Europe, a perdu un paquet, qu'un vautour a pris dans ses serres et porté à Varzin, où Bismarck l'a ramassé; ce paquet contenait l'esprit politique. Le sel de la pièce est dans ses anachronismes; les anciens Romains et les Allemands de nos jours se rencontrent dans la forêt de Teutobourg et échangent des propos plus ou moins spirituels [2]. La tragédie en cinq actes, *Danton et Robespierre* (1871), a la prétention d'être à la fois conforme à l'histoire et faite pour la scène; elle n'est ni l'un ni l'autre. « Les événements, » dit l'auteur, « sont « trop près de nous pour qu'il soit permis de les changer, même

1. *Der König von Sion*, Hambourg, 1868. Dix chants en vers hexamètres. Le poème a gardé des négligences, malgré les corrections faites dans les éditions suivantes.

2. *Teut, ein Scherzspiel in zwei Acten*, Hambourg, 1872.

« dans le détail. » La pièce contient, en effet, beaucoup de détails exactement rapportés d'après les documents contemporains; mais les personnages rentrent dans la catégorie de ces symboles trop chers à Hamerling. Or un symbole est tout ce qu'on veut, excepté un être vivant. Robespierre est la proie d'une *idée* qui le domine et l'emporte malgré lui. C'est un « cœur sensible », nourri de la lecture de Rousseau. On le voit, dans une scène, décharger une pauvre femme de son fardeau et le porter jusqu'à une cabane voisine. Puis il s'assied sur un tronc d'arbre et se livre à ses rêveries politiques. « Le tribunal révolutionnaire « est une juridiction trop lente, trop encombrée de formalités. « Qu'est-ce que quelques centaines de têtes en plus ou en moins? « Qu'on les abatte! » Au même moment, il aperçoit un gamin qui déniche des oiseaux; il le chasse à coups de pierres et s'apitoie sur les pauvres bêtes. Il prend soin de se définir lui-même : « On me « nomme l'Incorruptible, ou encore l'Inexorable; mais ce n'est « pas moi, c'est l'Idée en moi qui est inexorable. On dit que j'ai « de la haine, de l'envie, de l'hypocrisie; mais c'est l'Idée en moi « qui est haineuse et envieuse, et si je pouvais avoir de l'hypo- « crisie, c'est l'Idée qui serait hypocrite. » A l'idéaliste Robespierre est opposé le réaliste Danton. Ce sont deux éléments contraires; il faut que l'un supprime l'autre. Le spectre de Danton apparaît dans une scène, et Robespierre l'abat d'un coup de pistolet; dès lors seulement son triomphe dans le domaine des idées est complet. Il est pénible de voir un vrai talent d'écrivain dépensé pour des inventions de ce genre [1].

1. **Auteurs divers.** — Chacune des principales régions de la monarchie autrichienne a fourni son contingent à la littérature.

A la Bohême appartiennent encore le chevalier Egon Ebert, Alfred Meissner, et le chevalier Louis-Auguste Frankl. — Egon Ebert (1801-1882), bibliothécaire du prince de Fürstenberg, est remonté, dans son poème de *Wlasta* (1829), jusqu'aux origines légendaires de la Bohême. Gœthe lui reproche d'avoir peint ses amazones « avec des généralités que les jeunes gens croient poétiques ou romantiques ». (*Conversations* d'Eckermann, 10 avril 1829). Son vrai maître est Uhland. — Alfred Meissner (1822-1885) flotte entre Lenau et Heine. Ses premières poésies (1845) sont pessimistes. Son principal ouvrage est un poème sur Ziska et la guerre des Hussites (1846). Il a vécu, à Paris, dans l'intimité de Heine; il l'a imité dans *le Fils d'Atta Troll* (1850); il a laissé sur lui un volume de *Souvenirs*. Après avoir échoué au théâtre, il a publié de longs romans politiques et sociaux. Il a quelquefois de l'éclat, plus souvent de l'emphase, rarement de l'originalité. — Frankl (1810-1894) a exercé pendant quelques années la médecine à Vienne; il a fait, en 1856, un voyage en Orient, qu'il a raconté en trois volumes (*Nach Jerusalem*, 2 vol., Leipzig, 1858; *Aus Ægypten*, Vienne, 1860). Il a beaucoup écrit. Ses premières poésies datent de 1832; son dernier recueil complet est de 1881. Sa renommée se fonde surtout sur deux poèmes, *Christophe Colomb* (1836) et *Don Juan d'Autriche* (1846), que la négli-

gence de la forme empêchera de vivre. Ce qui lui a le mieux réussi, c'est la ballade historique.

Le Hongrois Karl Beck (1817-1879) n'a jamais su gouverner son imagination, ni se rendre parfaitement maître de la langue. Il a mené une vie errante ; il a vécu quelque temps à Weimar, auprès d'Ottilie, la belle-fille de Gœthe, et il s'est trouvé en rapports avec les principaux écrivains de la Jeune Allemagne. Sa plus grande admiration était pour son compatriote Lenau. Le titre même de son premier recueil de poésies, *les Nuits, chants cuirassés* (*Nächte, Gepanzerte Lieder*, 1838) montre, par la réunion de deux images disparates, combien sa vision était peu nette. Il a donné ensuite *le Poète vagabond* (*Der fahrende Poet*, 1838) et *les Chansons tranquilles Stille Lieder*, 1840). Les *Chansons du pauvre homme* (*Lieder vom armen Mann*, 1846) le classèrent définitivement parmi les coryphées du libéralisme. Dans son roman versifié, *Janko le Gardeur de chevaux hongrois* (*Janko der ungarische Rosshirt*, 1842), il a essayé des rythmes variés, quelquefois heureux, souvent étranges.

La Galicie a donné le jour au poète Charles-Ferdinand Dræxler (1806-1879), qui a ajouté à son nom celui de Manfred, l'un des héros du *Phantasus* de Tieck. La première éducation de Dræxler-Manfred a été slave. Il a d'abord été journaliste à Vienne, où il a connu Lenau et Grün ; il a voyagé ensuite en Allemagne, en France et en Angleterre. Il a longtemps dirigé le théâtre de Darmstadt. Ses recueils de *lieds*, de romances et de ballades s'échelonnent de 1826 à 1866. Les sentiments qu'il exprime sont simples et naturels ; son style est souvent pénible et prosaïque.

Si nous revenons à Vienne et dans l'Autriche proprement dite, nous y trouvons encore Jean-Népomuk Vogl, Jean-Gabriel Seidl et Hermann Rollet. — Vogl (1802-1866) et Seidl (1804-1875) ont continué modestement la tradition du chant populaire. Une partie des poésies de Seidl sont écrites en dialecte autrichien. Les paroles qui accompagnent aujourd'hui l'hymne national de Haydn sont de lui. — Rollet (né en 1819) est un aimable poète, sans envolée, qui a chanté discrètement le printemps, l'amour et la liberté. Il a fait lui-même un choix de ses poésies (Leipzig, 1865). Il se transporte, dans un songe, devant le trône de l'empereur, qui lui demande ce qu'il veut : « Je veux être libre, » répond-il. Grün avait exprimé la même idée sous une forme plus originale.

A consulter, sur toute l'école : Alfred Marchand, *Les Poètes lyriques de l'Autriche*, 2 vol., Paris, 1881, 1886.

CHAPITRE IV

LE THÉATRE AUTRICHIEN

La vie théâtrale à Vienne. La censure. La farce viennoise. — 1. La comédie. Castelli et Bæuerle. Les féeries de Raimund. La comédie de caractère de Bauernfeld. — 2. Grillparzer. Éléments de son théâtre. *L'Aïeule. Sapho. La Toison d'or. Le Roi Ottokar. Les Flots de la mer et de l'amour.* Les dernières pièces de Grillparzer; son génie dramatique. — 3. Les successeurs de Grillparzer. Frédéric Halm et son *Gladiateur de Ravenne.* Mosenthal. Nissel. — 4. Anzengruber et ses paysanneries. — 5. Les derniers représentants de l'école autrichienne. Arthur Schnitzler. Jacques-Jules David. Hermann Bahr.

Le Viennois est, de tous les hommes de langue allemande, celui qui a le goût le plus vif pour le théâtre. Il y trouve, selon l'expression de Kant, un plaisir désintéressé, et il s'étonne que dans d'autres régions de l'Allemagne on y cherche quelquefois une leçon de morale, de politique ou d'histoire. Il peut, du reste, varier son plaisir selon son goût du moment. Il sait qu'à la Hofburg il trouvera la tragédie, le drame sérieux et la haute comédie; au Théâtre de la Vienne (*An der Wien*), l'opéra et le ballet, le mélodrame alternant avec la farce, et même à de certaines époques de l'année le drame biblique; à la Leopoldstadt et à la Josefstadt, la pièce populaire, humoristique ou fantastique, avec ses types consacrés, des originaux des différentes provinces, et l'inévitable personnage comique, le Kasperle, reproduction de l'ancien Hanswurst, que Gottsched avait banni de la scène classique [1].

1. Telle était du moins la situation au temps de Raimund, de Grillparzer et de Bauernfeld. Plus récemment, deux nouveaux théâtres, le *Volkstheater* et le *Raimundtheater*, se sont créés. L'opéra a eu sa salle spéciale, et le Théâtre *An der Wien* a gardé l'opérette. Le Théâtre de la Leopoldstadt a été longtemps un champ d'expérience, et l'on y a joué beaucoup de pièces traduites du français.

La meilleure condition pour un poète dramatique est de dépendre d'un public et de ne dépendre que de lui. Mais le poète autrichien avait encore à compter avec la censure. Des pièces séjournaient dans les cartons officiels pendant des mois, pendant des années; elles en sortaient mutilées, et quelquefois n'en sortaient plus. Un drame de Castelli sur les Macchabées dut s'appeler *Salmonée et ses fils*, le titre de *Macchabées*, emprunté à la Bible, ne pouvant être donné à une œuvre profane. Ce que la censure avait de plus troublant, c'était l'imprévu de ses décisions. Elle était encore plus arbitraire que tyrannique, et ce n'étaient pas toujours les écrits les plus hardis qu'elle atteignait [1]. Le passé ne lui était pas moins suspect que le présent; Schiller lui-même n'avait pas ses entrées libres sur la scène; Don Carlos et Guillaume Tell étaient des exemples réputés dangereux. Et pourtant le loyalisme du peuple autrichien était tel, qu'une allusion maligne à un membre quelconque de la famille régnante aurait provoqué, dans une salle de spectacle, tout autre chose que des applaudissements. Jamais la comédie aristophanesque n'aurait pu prendre pied sur le sol de l'Autriche.

Un des effets de la censure fut le développement excessif de la comédie populaire. Ne pouvant rire ni du gouvernement, ni de l'administration, ni des grands seigneurs, ni des gens d'Église, les Viennois rirent d'eux-mêmes, ce qui ne pouvait déplaire à personne. Au reste, farce, comédie, drame ou tragédie avaient ce caractère commun d'être faits pour la représentation et adaptés aux conditions de la scène. La pièce écrite, uniquement destinée à la lecture, poème dramatique ou roman dialogué, ce genre hybride si répandu dans le Nord de l'Allemagne, est inconnu ou

1. Voici ce que raconte Grillparzer dans son *Autobiographie* : « Je me trouvai « (dans une excursion aux environs de Vienne) à côté d'un conseiller, membre de « la commission de censure, qui m'a toujours montré beaucoup d'attachement. Il « me demanda d'abord, ce que tout le monde me demandait alors à Vienne, pour- « quoi je ne publiais presque plus rien. Je lui répondis que, comme employé à la « censure, il devait savoir cela mieux que personne. « Vous voilà bien, messieurs « les auteurs! » continua-t-il. « Vous vous imaginez toujours que la censure est « conjurée contre vous. Quand votre *Ottokar*, par exemple, a été retenu deux ans, « vous croyez sans doute que quelque ennemi acharné en a empêché la représen- « tation. Eh bien! le coupable, c'était moi, et Dieu sait que je ne suis pas votre « ennemi. — Mais, monsieur le conseiller, » répliquai-je, « qu'avez-vous donc trouvé « de dangereux dans la pièce? — Oh! rien, absolument rien, mais, me disais-je, « on ne peut pas savoir. » — Voir un article de Carl Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theatercensur*, au 7e vol. du *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, Vienne. 1897.

du moins très rare dans la littérature autrichienne. Ce qui est fréquent, au contraire, c'est la pièce qui ne sort pas de l'enceinte du théâtre, qui n'est pas imprimée, lors même qu'elle a eu du succès. Tout, cependant, n'est pas original. L'Autriche, tout en ayant sa tradition propre, n'a pas été fermée aux influences étrangères. La comédie française s'est introduite à la Hofburg, dans des adaptations plus ou moins libres. Quant au drame, on l'empruntait plutôt à Calderon qu'à Shakespeare. La majorité du public se sentait plus d'affinité avec la vieille Espagne, absolutiste et croyante, qu'avec l'Angleterre émancipée, et l'imbroglio espagnol plaisait à l'imagination autrichienne, qui a toujours été portée au merveilleux.

1. — LA COMÉDIE.

Le Nestor de la comédie autrichienne, c'est Ignace Castelli, un type de l'esprit viennois, un improvisateur fertile et jovial, plutôt qu'un écrivain. Il est né à Vienne en 1781; il fut secrétaire des États de la Basse-Autriche, et plus tard pensionné par le gouvernement; il mourut en 1862. Il a écrit plus de deux cents pièces, en partie traduites du français. Son principal modèle était Scribe, quoiqu'il se soit exercé plus ou moins dans tous les genres, même dans le drame biblique. Il dit de lui-même, dans une pièce de vers où il a tracé son portrait pour la postérité : « J'écris en vers et en prose, parce que cela m'amuse. J'avoue « que mon plaisir est plus grand quand d'autres m'approuvent et « font connaître leur approbation; mais si l'on dédaigne ce que « je fais, je ne me décourage pas pour cela, et je me dis qu'on « ne peut pas contenter tout le monde [1]. »

Ses deux contemporains et compatriotes, Adolphe Bæuerle et Ferdinand Raimund, moins féconds que lui, ont plus d'originalité. Bæuerle était secrétaire et principal fournisseur du théâtre de la Leopoldstadt; ses pièces étaient souvent de simples canevas, sur lesquels l'acteur brodait à volonté; la plupart n'ont pas été imprimées. Il a créé un type qui lui a survécu, le marchand de parapluies Staberl, le principal personnage des *Bourgeois de*

1. Éditions. — *Werke*, 16 vol., Vienne, 1844-1847. — *Werke, Neue Folge*, 6 vol., Vienne, 1858. — *Memoiren meines Lebens*, 4 vol., 1861-1862. — Castelli a assez spirituellement parodié le drame fataliste dans *Der Schicksalsstrumpf* (Leipzig, 1818).

Vienne (1813), bavard, goguenard, vantard, fripon par habitude, quoique bon par tempérament. Les *stableriades* sont devenues un genre particulier de farces, que des acteurs en tournée ont transportées sur les différentes scènes allemandes [1]. Quant à Ferdinand Raimund, c'était surtout un habile constructeur de féeries; mais ses inventions les plus extraordinaires étaient de bon goût, et elles devenaient presque vraisemblables par l'enchaînement qu'il y mettait. Il fut d'abord acteur à la Leopoldstadt; peu à peu il prit l'habitude d'insérer des scènes dans les rôles qui lui étaient confiés, et ce furent celles-là qui eurent le plus de succès. Un jour, dans une représentation donnée à son bénéfice, comme on manquait de nouveautés, il se mit lui-même à l'œuvre, et il écrivit *le Fabricant de baromètres dans l'île enchantée* (1823). Raimund a de l'observation, parfois du style, et son comique n'est jamais grossier. Dans *le Roi des Alpes et le Misanthrope* (1828) et dans *le Dissipateur* (1834), il a approché de la comédie de caractère. Il quitta Vienne en 1831, pour faire des tournées dans le Nord de l'Allemagne; il se donna la mort, en 1836, dans un accès d'humeur noire [2].

Les pièces de Raimund et de Bæuerle étaient destinées au peuple et à la petite bourgeoisie; Édouard Bauernfeld créa un genre nouveau pour le public de la Hofburg, c'est-à-dire pour la noblesse et la bourgeoisie riche. Bauernfeld était né à Vienne, en 1802. Orphelin de bonne heure et pauvre, il passa une partie de sa vie dans des emplois subalternes. Il trouva cependant moyen de faire un voyage à Paris et à Londres, en 1845, et il en rapporta un amer dégoût pour la situation politique de l'Allemagne et particulièrement de l'Autriche. Il fut mêlé aux agitations qui précédèrent et suivirent les événements de 1848, et il se retira ensuite dans la vie privée; il mourut à Vienne, en 1890. Sa comédie est un mélange d'*humour* viennois et d'esprit français; c'est une sorte de comédie d'intrigue, avec des allusions discrètes aux vices de la bourgeoisie, aux préjugés nobiliaires, même aux abus de l'administration. Ses traits les plus acérés ne blessent

1. Un autre représentant de la farce (*Posse*) viennoise, mais moins original et plus trivial que Bæuerle, c'est l'acteur Jean Nestroy (1802-1862); son *Lumpaci Vagabundus* se joue encore sur les scènes populaires.

2. Ses œuvres complètes ont été publiées par le poète Nepomuk Vogl (4 vol., Vienne, 1837) et plus récemment par C. Glossy et A. Sauer (3 vol., Vienne, 1881; 2e édit., 1891). — A consulter : l'article de A. Sauer, au 27e volume de la *Allgemeine deutsche Biographie*.

pas; il connaît les limites dans lesquelles il est obligé de se renfermer. Une de ses meilleures pièces, *le Salon littéraire* (1837), traite des cabales entre gens de lettres; elle fut interdite après les premières représentations, parce qu'elle s'attaquait à quelques journalistes influents. Dans une autre comédie, intitulée *Bourgeois et romantique* (*Bürgerlich und romantisch*, 1835), une jeune fille noble, gâtée par de mauvaises lectures, se fait passer pour veuve, afin de se donner plus de liberté dans les relations mondaines; elle s'engage peu à peu dans une situation fausse, dont elle est tirée enfin par un ami plus raisonnable qu'elle, et qui achève de la corriger en l'épousant. Un personnage favori de Bauernfeld, qu'il introduit sous des costumes divers, c'est le raisonneur, emprunté à la scène française, un homme d'âge mûr, mais encore jeune de cœur, ayant l'expérience du monde, libéral en politique, rationaliste en religion, exempt de préjugés, parlant le plus souvent au nom de l'auteur. Lorsqu'il est de naissance noble, il consent volontiers à épouser une bourgeoise. La plaisanterie de Bauernfeld est ordinairement de bon ton; son style vise à l'élégance. Il s'est essayé dans la haute comédie en vers; mais ses meilleures pièces sont en prose. Il a montré, dit un historien allemand, non pas comment on converse en Allemagne, mais comment on devrait converser[1].

2. — GRILLPARZER.

Franz Grillparzer avait déjà vingt-six ans lorsqu'il fut connu du public[2]. Mais jusque-là il n'était point resté inactif. Il a laissé un nombre considérable de projets, de plans, d'esquisses,

1. H. Kurz, *Geschichte der deutschen Litteratur*, au 4e vol. — Un recueil des œuvres de Bauernfeld, mais qui n'est pas complet, a paru en 12 vol. (Vienne, 1871-1873). Son Journal a été publié dans le *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* (V et VI, Vienne, 1895, 1896).

2. **Édition des œuvres.** — *Grillparzers sämtliche Werke*, 5e éd., par Sauer, 20 vol., Stuttgart, 1892.

A consulter. — Laube, *Grillparzers Lebensgeschichte*, Stuttgart, 1884. — Volkelt, *Grillparzer als Dichter des Tragischen*, Munich, 1895. — Farinelli, *Lopez de Vega und Grillparzer*, Berlin, 1896. — A. Ehrhard, *Franz Grillparzer*, Paris, 1900.

Une *Grillparzer-Gesellschaft* a été fondée à Vienne, en 1890, pour le centième anniversaire de la naissance du poète, qui fut célébré le 15 janvier de l'année suivante. Elle a pour organe un *Jahrbuch*, dont le 1er vol. parut en 1891, et qui s'est continué sous la direction de Carl Glossy. Les papiers de Grillparzer, avec ceux de Raimund, de Bauernfeld et d'Anzengruber, sont conservés aux Archives de la Bibliothèque. Sa correspondance, son Journal et ses conversations ont été publiés dans les vol. I, II, III, IV, V et VIII du *Jahrbuch*.

de fragments, de préparations de toutes sortes, qui datent en grande partie de sa jeunesse, témoignages curieux de ses tâtonnements, de ses tentatives en tous sens, de ses réflexions et de ses études sur un art qu'il jugeait très difficile et pour lequel il se sentait une vocation irrésistible. Il prit son point de départ tout près de lui. « Les premières impressions, » dit-il dans un de ses fragments autobiographiques, « ne s'effacent jamais; le plaisir « que m'ont procuré dans mes jeunes années les contes de fées « et les histoires de revenants du théâtre de la Leopoldstadt a « laissé une trace dans toutes mes œuvres[1]. » De ces pièces à grand spectacle qui le divertissaient tout jeune, il a gardé le soin de la mise en scène, l'amour du décor et un certain goût du merveilleux, qui s'est assagi dans la suite, mais qui ne l'a jamais entièrement quitté. Les comédies espagnoles qui faisaient partie du répertoire de la Hofburg lui offraient un art plus consommé, tout en employant parfois des procédés analogues; et quand plus tard il étudiait à fond Lope de Vega et Calderon, il ne faisait que raviver et fixer d'anciens souvenirs. « La différence entre la « poésie dramatique des Espagnols et celle des Allemands tient, » dit-il, « au caractère différent des deux nations. L'Allemand est « tendre et sentimental; il veut que la poésie se confonde avec « la vie et donne l'illusion de la réalité; les complications d'une « intrigue ne se justifient, à ses yeux, que par le dénouement. « Pour l'Espagnol, au contraire, le jeu dramatique est précisé- « ment un jeu; une intrigue bien compliquée le charme par elle- « même, l'entraîne et le passionne; et quand son intérêt est excité « au plus haut point, il souffre volontiers qu'un dénouement « brusque interrompe son illusion et le ramène à lui-même[2]. » Le théâtre espagnol plaisait à Grillparzer par ses qualités tout extérieures, par l'éclat et la variété de sa mise en scène, par son mouvement vif et imprévu, par tout ce qui en faisait une image de la vie, brillante et pittoresque. Dans la littérature allemande, il va d'abord à ce qu'il y a de plus grand, Gœthe et Schiller, surtout Gœthe. Il a peu de goût pour les romantiques. La sensualité mystique de Frédéric Schlegel lui inspire une aversion profonde. « Cet homme, » dit-il quelque part, « serait capable de commettre « chaque jour un adultère, en pensant à l'union mystique de

1. *Zum eigenen Schaffen: Sämtliche Werke*, 18e vol.
2. *Studien zum spanischen Theater: Sämtliche Werke*, 17e vol.

« Jésus-Christ avec son Église. » Il appelle Tieck « un fragment « de Gœthe, mais un tout petit fragment ». La plus importante de ses œuvres de jeunesse, *Blanche de Castille*, une tragédie en cinq actes, qui n'a été publiée qu'après sa mort, est, de son propre aveu, une imitation de *Don Carlos* [1]. Plus tard, il se détacha de Schiller, auquel il reprochait surtout de trop philosopher. Mais il n'a jamais varié dans son admiration pour Gœthe. Il le jugeait inimitable par nature. « Schiller, » dit-il, « peut et doit être « imité, parce qu'il est le modèle d'un genre; Gœthe n'appartient « à aucun genre; c'est une nature exceptionnelle, formée de « qualités contraires qui ne se trouveront peut-être plus jamais « réunies. »

Grillparzer aurait pu, comme Gœthe, faire la part de ce que, dans sa propre nature, il croyait devoir à chacun de ses deux parents. Il était né à Vienne, en 1791; son père était un homme de loi, d'un caractère peu expansif, de sens droit et de volonté ferme, inflexible dans son amour du vrai, minutieux dans l'accomplissement de son devoir, et qui avait gardé sous le ministère de Metternich les traditions libérales du temps de Joseph II. Sa mère, fille d'un compositeur distingué, aimait passionnément la musique; âme tendre, mobile, elle se donna la mort, en 1819, par imprudence, dans un accès de mélancolie mystique. Grillparzer lui-même allia de bonne heure le culte de la musique à celui de la poésie. Mais la réflexion, chez lui, n'était jamais débordée par la sensibilité. Tout au plus se laissait-il déterminer par un penchant inné à voir de préférence le côté triste des choses, par une habitude de se sonder, de se creuser, de se tourmenter, et, dans les relations du monde, par une réserve excessive, une crainte de se livrer, un besoin de recueil-

1. Blanche de Bourbon a été mariée, par raison d'État, à Don Pedro, roi de Castille, caractère mou, sans volonté. Elle a été aimée autrefois par Federico de Gusman, frère naturel de Don Pedro, qui est chargé de la recevoir à son arrivée à Tolède. Le roi la délaisse avant même de l'avoir vue, pour la sœur du ministre Padilla. Federico engage Blanche à fuir; elle préfère se résigner à son sort, « en « attendant sa justification dans la vie future », ce qui est peu dramatique. Alors Federico s'unit à Henri de Transtamare, un autre frère naturel du roi, qui a déjà soulevé la noblesse contre la tyrannie de Padilla. Mais il est assassiné avec la reine, par ordre du ministre. Dans la dernière scène, on annonce l'entrée de Henri de Transtamare dans la ville. La ressemblance avec *Don Carlos* est visible; Blanche de Bourbon est copiée sur Élisabeth de Valois; Federico réunit en lui les personnages de Don Carlos et du marquis de Posa. Ce qui diffère, c'est le caractère du roi et le dénouement. Toute l'exécution dénote une main encore inexpérimentée.

lement et de solitude. Ayant terminé ses études universitaires, et ayant perdu son père en 1809, il se fit précepteur dans une famille noble, où il fut obligé de cacher soigneusement ses essais poétiques. Il prit ensuite un modeste emploi dans les contributions, et ce ne fut qu'en 1832 qu'il devint directeur des archives au ministère des finances. C'est sur le conseil et en partie d'après les indications de Schreyvogel, directeur de la Hofburg, qu'il exécuta, en 1816, un de ses nombreux projets de drame, *l'Aïeule*[1].

L'*Aïeule* était, quant au sujet, une combinaison de deux obscurs romans, l'un une histoire de brigands, l'autre un conte de revenants. Dans la rédaction, on reconnaît à la fois l'influence des drames de la jeunesse de Schiller et celle de Calderon; la forme est celle du vers trochaïque de huit syllabes. Un comte Borotin a deux enfants : une fille, Bertha, la compagne de sa vieillesse, et un fils, Jaromir, qui a été enlevé tout jeune par un brigand, et qui devient brigand lui-même. Jaromir sauve sa sœur, sans la connaître, des mains de ses compagnons; il l'aime, et le comte, auquel il s'est présenté comme un seigneur pauvre, l'accepte pour gendre. Mais les brigands, qui ont établi leur camp dans une forêt voisine, sont surpris par une compagnie de soldats envoyée à leur poursuite. Un combat meurtrier s'engage et se prolonge jusqu'à la nuit, dans le parc même du château. Le comte prête main-forte aux soldats; Jaromir ne peut s'empêcher de répondre à l'appel des siens, et, dans l'obscurité, il frappe son père. A la fin, il veut enlever Bertha, mais il trouve dans ses bras, au lieu de sa fiancée, une aïeule qui est sortie du tombeau, et qui lui imprime sur le front un baiser mortel. Telle était la donnée première. Mais ensuite le poète voulut introduire dans sa pièce une idée morale. Cédant, dit-on, aux suggestions de Schreyvogel, il supposa que l'aïeule s'était rendue coupable d'une faute qui avait entaché toute sa race, et son châtiment devait être d'assister, elle morte, à la fin tragique de tous ses descendants. Elle devint l'âme de l'action, presque un personnage principal. Elle apparaît toutes les fois qu'un malheur est proche; elle en souffre d'abord; et quand le dernier rejeton de sa famille est extirpé, elle rentre solennellement, aux yeux des spectateurs, dans son tombeau. Le

1. Schreyvogel fut, de 1814 à 1831, sous le titre de secrétaire, le vrai directeur de la Hofburg; il donna lui-même, sous le nom de West, des traductions de *La vie est un songe* et du *Médecin de son honneur* de Calderon et de *Dona Diana* de Moreto.

comte et Jaromir philosophent constamment sur eux-mêmes. « Ai-je fait ce que j'ai fait? » dit Jaromir après avoir tué son père. « L'acte prouve-t-il la faute? Parce que la main, parce que « le poignard est à moi, le crime est-il aussi à moi? Mais entre « le coup et la blessure il y a un abîme, que toute la science de « l'homme et toute son orgueilleuse expérience ne peuvent « combler. Oui, la volonté est à moi, mais l'acte appartient au « destin. Qui est-ce qui peut dire : C'est ce que je veux, c'est ce « qui sera fait? Nos actions sont des coups de dés dans l'aveugle « nuit du destin. » *L'Aïeule* fut classée, dès le début, et non sans raison, parmi les drames fatalistes[1]. Grillparzer protesta; il insinua même que si quelqu'un était à blâmer, ce n'était pas lui. Mais le fait est que ce début le gêna toujours. « On aime double- « ment, » dit à ce propos Laube, « un enfant persécuté, et Grill- « parzer repoussait les éloges qu'on donnait aux ouvrages de sa « maturité, quand c'était aux dépens de son *Aïeule*[2]. »

Il changea brusquement de direction. Afin d'échapper aux spectres et aux brigands et à « toute cette danse folle où le « maître de ballet lui-même finit par laisser tomber l'archet de « ses mains », il résolut de choisir un sujet des plus simples. Il voulut « se persuader à lui-même et persuader au public qu'il « était capable de produire de l'effet avec la seule puissance de « la poésie ». Il écrivit *Sapho*, comme Voltaire avait écrit *Zaïre*, tout d'une haleine, en quelques semaines, au commencement de l'année 1818. *Sapho* est une tragédie grecque dans le genre de l'*Iphigénie* de Gœthe; ce qu'elle a d'antique, c'est la forme simple et belle donnée à une idée moderne. Cette idée est le conflit entre l'art et la vie. Les romantiques voulaient faire de l'art la règle de la vie; ils prétendaient « vivre la poésie ». Pour Grillparzer, l'art et la vie sont deux domaines séparés, dont il est périlleux de confondre les limites. Phaon a grandi dans l'admiration de Sapho; elle a été l'idéal de ses rêves. Envoyé aux jeux olympiques pour la course des chars, il la voit couronnée du laurier poétique; il s'approche d'elle, joint son hommage à celui de la foule, et obtient d'elle la permission de la suivre à Lesbos.

1. Même l'instrument du crime est déterminé par le destin, comme dans *le Vingt-quatre Février* de Werner; il faut que Jaromir frappe son père avec le poignard qui a été baigné du sang de l'aïeule.

2. *Die Ahnfrau, Nachwort von* H. Laube. — La pièce fut représentée pour la première fois au théâtre *An der Wien* le 31 janvier 1817.

Sapho s'imagine, dans la société du beau jeune homme, « des-« cendre des sommets éthérés de la poésie dans les vallons frais « et fleuris de la vie, mener à ses côtés une existence tranquille « comme celle des bergers, et ne plus toucher la lyre que pour « célébrer les joies innocentes du foyer domestique[1] ». Tous deux s'aperçoivent bientôt qu'ils ont été dupes d'une illusion. Ce qu'ils prenaient pour de l'amour, c'était de l'admiration d'un côté, et, de l'autre, une sorte de condescendance émue. « Je t'ai-« mais, » dit Phaon, « comme on aime les dieux, comme on aime « le bien, le beau. Tu es faite, ô Sapho, pour devenir la com-« pagne d'êtres supérieurs. On ne descend pas impunément du « festin des dieux dans le groupe des mortels[2]. » C'est une esclave de Sapho, Mélitta, qui, par l'aveu de son naïf amour, ouvre les yeux à Phaon. Quant à Sapho, sa passion s'éveille seulement lorsqu'elle se croit trahie. Après une lutte violente contre elle-même, elle reconnaît que « sa vraie patrie n'est pas sur la terre », et elle cherche la mort dans les flots. Une chaleur contenue circule à travers toute la pièce, et l'analyse psychologique est très fine. Lord Byron, après avoir lu *Sapho* en traduction italienne à Venise, écrivait dans son journal : « Grillparzer, un nom diabo-« lique! Mais il faudra bien s'habituer à le prononcer. Cette tra-« gédie est grande, sublime. Qui est le poète? Je ne le connais « pas, mais les siècles le connaîtront. Grillparzer est grand, « antique, pas tout à fait aussi simple que les anciens, mais pour-« tant très simple pour un moderne. Bref, c'est un écrivain élevé « et captivant[3]. »

1. Acte I, scène II.
2. Acte V, scène III.
3. La tragédie de *Sapho*, lorsqu'on la rapproche de ce qu'on sait de la vie et du caractère de Grillparzer, devient comme un chapitre d'autobiographie morale. Il a toujours eu une crainte instinctive de se lier, de s'engager, ce qui n'a pas empêché ses amis de lui être très fidèles. Même vis-à-vis des femmes, il ne faisait jamais les premiers pas. Voici ce qu'il dit dans une lettre à un ami (citée par Laube, dans sa biographie de Grillparzer) : « Plût à Dieu que mon être fût « capable de cet oubli et de cet abandon de soi-même, de cet effacement complet « devant un objet aimé! Mais — je ne sais si cela tient à une exagération du « sentiment personnel, ou au culte exclusif que j'ai voué à l'art — tout ce qui « n'appartient pas à l'art peut bien me frapper et me saisir momentanément, « mais ne peut m'attacher d'une manière durable. En un mot, je ne suis pas « capable d'amour. Je n'aime, dans une femme, que l'image que mon esprit s'est « formée d'elle, et la forme réelle devient alors à son tour comme une création « de l'art, qui me charme aussi longtemps qu'elle est conforme à mon idéal, mais « qui me repousse dès qu'elle s'en écarte. Peut-on appeler cela de l'amour? Plains-« moi, et plains-la, elle qui aurait vraiment mérité d'être aimée pour elle-même. » Elle, c'était la troisième des quatre sœurs Frœhlich; elles étaient toutes musi-

La Toison d'or, une trilogie, a moins d'unité que *Sapho*. La composition, dit Grillparzer dans une préface, a été interrompue « par des malheurs, par des voyages, par de cruelles déceptions ». En 1819, il assista à la dernière maladie et à la mort de sa mère. Les médecins lui ayant conseillé ensuite un séjour dans le Midi, il visita Venise, Rome et Naples. Une poésie sur le Campo Vaccino, où il déplorait la ruine de la civilisation antique et païenne, déplut à la cour de Bavière et à celle de Vienne, et fut cause de son premier démêlé avec la censure. Commencée au mois de septembre 1818, la trilogie ne fut terminée qu'en janvier 1820, et elle ne fut représentée à la Hofburg que l'année suivante. Elle constitue, dans son ensemble, une aventure mythique mal débrouillée et dont le symbolisme reste obscur. La première partie, une tragédie en un acte intitulée *l'Hôte* (*der Gastfreund*), est une sorte de prologue. Phrixus, un chef thessalien, chassé de ses domaines par un usurpateur, s'est réfugié dans le temple de Delphes. Il a reçu en songe l'ordre de prendre la Toison, qui est posée sur une image sacrée, et de la transporter sur le rivage le plus reculé du Pont-Euxin, en Colchide.

Je m'embarquai, raconte-t-il au roi de ce pays, et, comme un pavillon d'or, — la Toison flottait au haut du mât et bravait la tempête. — Les vagues écumaient, les tonnerres grondaient; — la mer et le vent et les Enfers se conjuraient — pour m'engloutir dans la tombe humide. — Mais on ne me toucha pas un cheveu, et sain et sauf — j'abordai à cette côte hospitalière — que le pied d'aucun Grec n'a foulée avant moi. — Et maintenant je m'adresse à toi en suppliant : — accueille-nous moi et les miens dans ton pays; — sinon, je prendrai possession moi-même, — me fiant à l'assistance des dieux, qui — m'ont donné ce gage de victoire et de vengeance [1].

ciennes distinguées, et ce fut la musique qui créa leur premier lien avec le poète. Grillparzer et Catharina Frœhlich passèrent trente ans de leur vie à se tourmenter l'un l'autre. Ils furent sur le point de s'épouser en 1826; la jalousie de Catharina amena une rupture; elle en fit une maladie, et la réconciliation ne fut jamais complète. Ce furent les sœurs Frœhlich qui soignèrent Grillparzer à son lit de mort. — Les lettres de Catharina Frœhlich à ses sœurs ont été publiées par Sauer, au 4e vol. du *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. — Voir aussi un article du même, *Grillparzer und Katharina Fröhlich*, au 5e vol. du *Jahrbuch*.

1. « Ein schifft' ich mich, und hoch als goldne Wimpel
« Flog mir das Vliess am sturmumtobten Mast,
« Und wie die Wogen schäumten, Donner brüllten
« Und Meer und Wind und Hölle sich verschworen,
« Mich zu versenken in das nasse Grab,
« Versehrt ward mir kein Haar, und unverletzt
« Kam ich hierher an diese Rettungsküste,

Le roi de Colchos ne se borne pas à repousser une supplication qui se présente sous une forme aussi impérieuse. Au mépris des lois de l'hospitalité, il tue l'étranger et ravit ses trésors. Mais aussitôt Médée, la fille du roi, voit les Furies s'élever du fond des Enfers :

Elles viennent, elles approchent, — elles m'enlacent, — moi, toi, nous tous! — Malheur à toi! — à toi! à nous! — malheur [1]!

La malédiction des Furies s'accomplit dans la seconde pièce, une tragédie en quatre actes, *les Argonautes*, et se répercute même sur la troisième. Jason a reçu, on ne sait de qui, la mission de venger Phrixus et de reprendre la Toison d'or, qui est confiée à la garde d'un monstre; il y réussit, grâce au secours que lui prête Médée. Mais la Toison, qui était d'abord un gage de victoire, va devenir entre ses mains un emblème de malheur; une fatalité inéluctable s'y attachera désormais. On pourrait croire que le souvenir du trésor des Nibelungen était présent à l'esprit du poète, si lui-même ne nous affirmait le contraire [2]. L'intérêt de la pièce est dans le caractère de Médée, chasseresse infatigable, subtile magicienne, douée d'une énergie brutale, qui cédera devant la volonté intelligente, personnifiée dans Jason. Sa passion éclate avec la violence d'une force de la nature; mais on aimerait mieux ne pas la voir analyser ce qu'elle éprouve :

On dit, et je sens qu'il en est ainsi, — on dit qu'il y a quelque chose dans la nature de l'homme, — qui, indépendamment de sa propre volonté, — attire et repousse avec une aveugle puissance. — Comme de l'éclair au métal, comme de l'aimant au fer, — une attraction, une

« Die vor mir noch kein griech'scher Fuss betrat.
« Und jetzo geht an dich mein bittend Flehn :
« Nimm auf mich und die Meinen in dein Land,
« Wo nicht, so fass' ich selber Sitz und Stätte,
« Vertrauend auf der Götter Beistand, die
« Mir Sieg und Rache durch dies Pfand verliehn! »

1. « Sie kommen, sie nahen,
« Sie umschlingen mich,
« Mich, dich, uns alle!
« Weh über dich!
« Ueber dich, über uns!
« Weh! Weh! »

Dans toute la trilogie, les Grecs s'expriment en trimètres ïambiques, les Colchidiens en vers libres.

2. « An einen Nibelungenhort dachte damals niemand. » (*Selbstbiographie* : *Sämtliche Werke*, 19e vol.).

mystérieuse attraction va — de l'homme à l'homme, de la poitrine à la poitrine. — Il n'y a ni charme, ni grâce, ni vertu, ni droit — qui noue ou dénoue ces fils magiques. — Le penchant est un pont invisible et enchanté, — que beaucoup ont foulé, que nul n'a aperçu. — Une chose plait parce qu'il faut qu'elle plaise [1].

Médée a suivi Jason. Après une odyssée de quatre ans, ils abordent à Iolchos, dans le royaume de Pélias, qui a dépouillé Jason de son héritage. Pélias meurt; Jason est accusé d'avoir hâté sa fin, de complicité avec la magicienne Médée. Ils sont obligés de fuir, et Médée garde la Toison, que Pélias a en vain essayé de lui arracher. Ils demandent un asile à Créon, roi de Corinthe, auquel le père de Jason était uni par les liens de l'hospitalité : ici s'ouvre la troisième tragédie, en cinq actes, *Médée*. Créon accueille Jason; mais il hésite à ouvrir sa porte à l'étrangère, qui a un mauvais renom en Grèce. Cependant Médée s'efforce de faire oublier son origine barbare; elle prend le costume, le langage, les mœurs du monde civilisé. Elle se met à l'école de Créuse, la douce et aimable fille de Créon, et il faut que ses doigts, habitués à lancer le dard, s'exercent à faire vibrer les cordes de la lyre. Bref, elle se donne à grand'peine un vernis de culture hellénique, lorsqu'un hérault du conseil des Amphictyons se présente au palais et prononce le bannissement contre elle et contre Jason, accusés tous deux du meurtre de Pélias. Créon se porte garant pour Jason, à qui il offre sa fille en mariage. Quant à l'étrangère, elle reste seule, abandonnée même de son époux. Jason lui conseille « de retourner dans les lieux sauvages qui « furent son berceau, chez le peuple sanguinaire à qui elle appar- « tient et à qui elle ressemble ». Il trouve même une vilaine antithèse pour indiquer par quel moyen ils pourront sortir tous deux d'une situation pénible : « N'essayons pas de braver le destin; « prenons chacun notre châtiment, toi en fuyant quand tu ne peux

1. « Man sagt — und ich fühle, es ist so —
« Es gibt ein Etwas in des Menschen Wesen,
« Das, unabhängig von des Eigners Willen,
« Anzieht und abstösst mit blinder Gewalt;
« Wie vom Blitz zum Metall, vom Magnet zum Eisen,
« Geht ein Zug, ein geheimnissvoller Zug
« Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust.
« Da ist nicht Reiz, nicht Anmut, nicht Tugend, nicht Recht,
« Was knüpft und losknüpft die zaubrischen Fäden :
« Unsichtbar geht der Neigung Zauberbrücke,
« So viel sie betraten, hat keiner sie gesehn!
« Gefallen *muss* dir, was dir gefällt. »

« rester, moi en restant quand je voudrais fuir[1]. » Alors Médée se redresse sous l'outrage; elle reprend son attirail de magicienne pour préparer sa vengeance; elle rentre, terrible, dans sa barbarie native. Elle envoie son présent de noces à Créuse, une robe qui se transforme en un tissu enflammé et qui embrase tout le palais. Puis elle tue ses propres enfants, pour empêcher qu'ils ne tombent aux mains de ses ennemis. Une dernière scène a lieu entre les deux époux; Jason part pour l'exil; Médée s'apprête à rapporter au sanctuaire de Delphes la Toison, qui n'aurait jamais dû en sortir. « Reconnais-tu, » dit-elle, « l'emblème pour « lequel tu as lutté, qui était ta gloire, et qui semblait être ton « bonheur? Qu'est-ce que le bonheur du monde? une ombre. « Qu'est-ce que la gloire du monde? un rêve. Pauvre homme, « qui as rêvé d'une ombre, te voilà à la fin de ton rêve, mais non « pas de ta nuit. » La Toison serait donc finalement le symbole de la vaine gloire. La conclusion est inattendue; ce n'est pas, assurément, le souci de sa gloire qui dicte à Jason sa conduite envers Médée. Il a le bras fort, il n'a pas l'âme d'un héros; c'est presque un personnage de comédie. Ce sont les caractères de femmes qui sauvent la pièce, et qui l'ont maintenue au répertoire. Grillparzer dit, dans les observations qu'il a laissées sur ses propres ouvrages : « Voici, je crois, ce dont il s'agit dans *la* « *Toison d'or*. La Toison peut-elle être considérée comme le signe « visible de çe qui est désirable, de ce qu'on recherche avec « ardeur et de ce qu'on acquiert injustement? Ou plutôt, est- « elle bien présentée comme telle? Si cela est, ce poème drama- « tique sera classé avec le temps au nombre de ce que l'Alle- « magne a produit de meilleur en ce genre. Mais si la Toison « n'apparaît pas clairement comme le centre symbolique de « toute l'action — *et c'est ce que je crains* — le poème ne subsistera « pas dans son ensemble, mais les parties n'en garderont pas « moins leur valeur. » On ne saurait mieux se juger soi-même.

La Toison d'or eut, selon l'expression française employée par l'auteur dans son *Autobiographie*, un succès d'estime. Il n'en fut pas de même de la tragédie qui a pour titre *la Haute Fortune et la Fin du roi Ottokar*[2]. « Un poète national, un sujet national, » dit

1. III° acte.

2. *Könij Ottokars Glück und Ende*; le titre du manuscrit original était : *Eines Gewaltigen Glück und Ende*. Grillparzer nous apprend qu'en traçant la figure dOttokar il pensait à Napoléon.

un contemporain cité par Laube, « le premier ouvrage de ce genre « qui ait été porté au théâtre ! Ce fut un événement, et, depuis « l'entrée des Français, rien n'avait produit une telle sensation. Le « jour de la mise en vente de la pièce imprimée (qui était aussi « celui de la première représentation, le 19 février 1825), à midi, « la librairie était pleine de monde ; plus de six cents exemplaires « furent vendus ce jour-là. » Ottokar, roi de Bohême, c'est le type du despote ; c'est le souverain grisé par le pouvoir, qui ne se croit justiciable que de lui-même, et qui finit par apprendre à ses dépens que la société humaine constitue par elle-même une puissance supérieure à toutes les volontés individuelles. C'est un autocrate qui n'est au fond qu'un révolté. Ce qui le rend intéressant, au point de vue dramatique, ce sont les nuances de son caractère, son ardeur bouillante et irréfléchie, sa valeur guerrière, son humeur tranchante et caustique. Au premier acte, il revient d'une expédition contre le roi de Hongrie, et, pendant qu'on lui ôte son armure, il fait, en quelques traits énergiques, une peinture de la bataille ; car il a le langage bref, même quand il ne commande pas. « Dans l'angle que forme la Marche, au « pied d'une colline, sur l'autre bord, le roi Béla trônait sur son « siège. On lui expliquait le pays, et ce qui s'y passait, et quels « étaient les combattants. D'abord les choses allèrent assez bien « pour lui ; mais quand Habsbourg s'élança tout d'un coup avec « la grosse cavalerie, tout s'enfuit — tout ce qui peut jurer en « hongrois — et tomba dans la Marche, si bien que les barbes « touffues flottaient sur l'eau comme des roseaux et en arrêtaient « le cours. Où est Habsbourg ? Par le grand Dieu ! il s'est bien « tenu. Un homme tranquille pour le reste, mais, dans l'attaque, « un méchant diable. Quand le roi des Hongrois vit cela, il n'eut « plus besoin d'explication. Il se tira violemment les cheveux. « Eh ! pensais-je, épargnez-vous cette peine, nous ferions cela « mieux que vous. Mais il est devenu notre ami, et nous ne « devons plus dire que du bien de lui. » Ottokar a décidé qu'il fonderait une ville sur le lieu du combat, afin que le souvenir de sa vaillance soit perpétué dans tous les siècles. Il reçoit l'hommage du roi de Hongrie, des États d'Autriche, de Styrie et de Carinthie. Mais il pense que ce n'est là que le commencement de sa fortune ; il rêve de rétablir l'Empire d'Occident. « La cou- « ronne de Charlemagne, » s'écrie-t-il, « n'est pas trop belle pour « cette tête !... O terre, ne branle pas ! Tu n'as jamais rien porté

« de si grand. » Il traite ses vassaux comme des valets, mais au fond il les effraye plus qu'il ne les domine, et, au jour du danger, ils seront tout prêts à le trahir. Lui-même a plus d'emportement que d'assurance, et quand il trouve en face de lui une grandeur réelle, son emphase se dissipe en fumée. L'audience solennelle et légèrement humoristique du premier acte contraste avec l'entrevue qui occupe une grande partie du troisième, et les deux scènes réunies constituent une admirable peinture de caractères. Dans l'intervalle, Rodolphe de Habsbourg a été élu empereur, et Ottokar refuse de reconnaître celui qui a combattu sous ses ordres comme simple chevalier. Avant qu'ils en viennent aux mains, Rodolphe convie son adversaire à « un entre-« tien amical »; il lui dit :

Vous êtes un habile capitaine, qui en doute? — et votre armée est habituée à vaincre. — Votre trésor regorge d'or et d'argent, — et moi, j'en suis dépourvu, trop dépourvu peut-être. — Et pourtant, voyez quelle ferme confiance est la mienne! — Si tous ces hommes qui sont ici m'abandonnaient, — si le dernier de mes valets se retirait de mon camp, — la couronne sur ma tête, et le sceptre dans ma main, — j'irais seul dans votre camp qui me brave, — et je vous crierais : « Seigneur, « donnez ce qui appartient à l'Empire! » — Je ne suis pas celui que vous avez connu autrefois, — je ne suis pas Habsbourg, je ne suis pas Rodolphe : — le sang de l'Allemagne coule dans ces veines, — le pouls de l'Allemagne bat dans cette poitrine. — Ce qui était mortel en moi, je l'ai dépouillé, — et je ne suis plus que l'Empereur, qui ne meurt jamais... [1]

Une vaine ardeur de gloire m'a, comme vous, — entraîné dans mon premier âge. — Sur les étrangers et sur les parents, sur les amis et sur les ennemis, — j'exerçais la jeune et prompte vigueur de mon bras, — comme si le monde n'avait été qu'un vaste théâtre — pour

1. « Ihr seid ein kriegserfahrner Fürst, wer zweifelt?
« Und Euer Heer, es ist gewohnt, zu siegen,
« Von Gold und Silber starret Euer Schatz :
« Mir fehlt's an manchem, fehlt's an vielem wohl!
« Und doch, Herr, seht! bin ich so festen Muts :
« Wenn diese mich verliessen alle hier,
« Der letzte Knecht aus meinem Lager wiche;
« Die Krone auf dem Haupt, den Scepter in der Hand,
« Ging ich allein in Euer trotzend Lager
« Und rief Euch zu : Herr, gebet was des Reichs!
« Ich bin nicht der, den Ihr voreinst gekannt!
« Nicht Habsburg bin ich, selber Rudolf nicht;
« In diesen Adern rollet Deutschlands Blut,
« Und Deutschlands Pulsschlag klopft in diesem Herzen.
« Was sterblich war, ich hab' es ausgezogen
« Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt.

Rodolphe et pour son épée. Mis au ban, — j'ai fait avec vous la croisade en Prusse, — j'ai combattu à vos côtés contre les Hongrois. — Cependant je murmurais en moi-même contre les barrières — que l'Empire et l'Église opposent trop craintivement — au courage résolu qui veut se donner carrière. — Alors Dieu m'a pris dans sa forte main, — et m'a fait monter les degrés de ce trône — qui s'élève au-dessus d'un monde. — Et, semblable au pèlerin qui, arrivé au haut d'une montagne, — abaisse ses regards vers la vaste contrée — et vers les murs où il se sentait à l'étroit, — ainsi mes yeux se sont dessillés, — et d'un seul coup toute mon ambition a été guérie. — Le monde est là pour que tous nous puissions y vivre, — et le Dieu unique est seul grand. — La terre est sortie de son rêve de jeunesse, — et, avec les géants, avec les dragons, — le temps des héros, le temps des forts est passé. — Les peuples ne se précipitent plus, comme des avalanches, — sur les peuples; les éléments en fermentation se séparent, — et, d'après les indices, il me semble presque — que nous sommes à l'entrée d'un âge nouveau. — Le paysan marche en paix derrière sa charrue, — et le bourgeois exerce son activité dans la ville. — Les arts et les métiers lèvent la tête. — En Souabe, en Suisse, des confédérations se forment, — et la ligue hanséatique dirige ses nefs rapides — vers le nord et l'est, pour le commerce et le gain. — Vous n'avez jamais voulu que l'avantage de vos sujets : — donnez-leur la tranquillité; vous ne pouvez leur faire un meilleur don [1].

1. « Mich hat, wie Euch, der eitle Drang der Ehre
« Mit sich geführt in meiner ersten Zeit;
« An Fremden und Verwandten, Freund und Feind
« Uebt' ich der raschen Thatkraft jungen Arm,
« Als wär' die Welt ein weiter Schauplatz nur
« Für Rudolf und sein Schwert. In Bann gefallen,
« Zog ich mit Euch in Preussens Heidenkrieg,
« Focht ich die Ungarschlacht an Eurer Seite;
« Doch murrt' ich innerlich ob jener Schranken,
« Die Reich und Kirche allzu ängstlich setzen
« Dem raschen Mut, der grössern Spielraums wert.
« Da nahm mich Gott mit seiner starken Hand
« Und setzte mich auf jene Thronesstufen,
« Die aufgerichtet stehn ob einer Welt!
« Und gleich dem Waller, der den Berg erklommen
« Und nun hinabsieht in die weite Gegend
« Und auf die Mauern, die ihn sonst gedrückt :
« So fiel's wie Schuppen ab von meinen Augen,
« Und all mein Ehrgeiz war mit eins geheilt.
« Die Welt ist da, damit wir alle leben,
« Und gross ist nur der ein' allein'ge Gott!
« Der Jugendtraum der Erde ist geträumt,
« Und mit den Riesen, mit den Drachen ist
« Der Helden, der Gewalt'gen Zeit dahin.
« Nicht Völker stürzen sich wie Berglawinen
« Auf Völker mehr, die Gärung scheidet sich,
« Und nach den Zeichen sollt' es fast mich dünken,
« Wir stehn am Eingang einer neuen Zeit.
« Der Bauer folgt in Frieden seinem Pflug,

Ottokar, subjugué par la calme fermeté de ce langage, et déjà ébranlé par la défection d'une partie des siens, consent à recevoir l'investiture de la Bohême et de la Moravie. Pour ménager son amour-propre, Rodolphe reçoit son hommage dans l'intérieur d'une tente, sans témoins. Mais un chevalier donne, de sa propre autorité, un coup d'épée dans le rideau qui les cache, et le vassal apparaît aux yeux de l'armée, à genoux devant le suzerain. L'humiliation qu'il a subie réveille son orgueil; il rompt la foi jurée, et il trouve la mort sur le champ de bataille du Marchfeld. Quelques personnages secondaires jettent de la variété dans l'action politique : Marguerite d'Autriche, la première femme d'Ottokar, répudiée par lui et qui continue de se dévouer pour lui, une sainte et une martyre; ensuite sa seconde femme, la fille du roi de Hongrie, qui, après l'avoir poussé à la révolte, passe au camp ennemi; elle a pour compagnon une sorte de chevalier poète, de mauvais goût et de mauvaise vie, le personnage comique de la pièce.

Il semble que le caractère de Rodolphe de Habsbourg, avec la grande âme que le poète lui a prêtée, aurait dû suffire pour rendre la pièce non seulement populaire à Vienne, mais encore agréable à la cour et dans le monde officiel. Il n'en fut pas tout à fait ainsi. Le manuscrit resta d'abord deux ans à la censure, et, dans la suite, les représentations devinrent de plus en plus rares. Le ministère inclinait alors à une politique séparatiste, et l'on craignait de blesser le sentiment national des Tchèques. Grillparzer fit un voyage dans le Nord de l'Allemagne, « pour voir s'il « trouverait un lieu plus favorable à la poésie que Vienne [1] ». A Berlin, il conféra surtout avec Fouqué, mais, en général, il se sentit peu attiré vers les romantiques. A Weimar, il se confirma dans l'admiration de Gœthe. Après son retour, il écrivit une tragédie moitié historique, moitié légendaire, *Un fidèle serviteur de son maître* [2], et cette fois ce fut une autre partie de la monar-

« Es rührt sich in der Stadt der fleiss'ge Bürger,
« Gewerb und Innung hebt das Haupt empor,
« In Schwaben, in der Schweiz denkt man an Bünde,
« Und raschen Schiffes strebt die muntre Hansa
« Nach Nord und Ost um Handel und Gewinn.
« Ihr habt der Euren Vorteil stets gewollt;
« Gönnt ihnen Ruh, Ihr könnt nichts Bessres geben! »

1. *Selbstbiographie.*

2. *Ein treuer Diener seines Herrn*, représenté pour la première fois à la Hofburg, le 28 février 1828. — Voir un article de Sauer, au 3e vol. du *Jahrbuch*.

chie, la Hongrie, qui se trouva choquée. La scène se passe à la cour du roi André; le personnage principal est un type de loyalisme poussé à ses dernières limites; il est prêt à sacrifier jusqu'à l'honneur de sa maison pour rester fidèle à une mission qui lui a été confiée. La pièce réussit devant le public; mais, le lendemain, un président de police vint offrir à l'auteur, de la part de l'empereur François Ier, de lui acheter le manuscrit, avec l'intention peu dissimulée de le supprimer. « Qu'est-ce qui avait déplu à « l'empereur dans cette pièce qu'il avait d'abord applaudie? » dit Grillparzer, « ou qu'est-ce qui avait pu la rendre suspecte? c'est « ce qui est resté jusqu'à ce jour un mystère pour moi. Mais le « lecteur appréciera ce que de tels procédés avaient d'encou- « rageant pour un poète [1]. » Laube suppose qu'un seigneur hongrois avait été blessé par une peinture trop fidèle des mœurs de son pays. Grillparzer revint à l'antiquité : c'était un terrain neutre. Il reprit le sujet d'Héro et Léandre, qu'il avait conçu presque en même temps que celui de *la Toison d'or*. Il donna à sa nouvelle tragédie un titre que lui-même trouvait « un peu précieux », *les Flots de la mer et de l'amour* [2], pour indiquer, disait-il, qu'il avait mêlé à la légende grecque un élément romantique : singulier scrupule d'exactitude, inspiré sans doute à Grillparzer par certaines pièces antiques, comme l'*Ion* de Wilhelm Schlegel, qui n'étaient que de savants pastiches.

Le Léandre de Grillparzer a l'âme d'un Allemand dans le corps d'un Grec. « Il est beau, sans être grand; ses cheveux bruns « frisent autour de son front; son œil clair et profond lance des « étincelles, quand il n'est pas voilé par les sourcils; il a les « épaules larges, le bras souple et nerveux [3]. » Mais il est farouche comme un enfant, sensible à l'excès, sombre et mélancolique. Héro est prêtresse d'Aphrodite, « non pas de celle qui préside à « l'union des sexes, mais de l'Aphrodite céleste, symbole de l'âme « harmonieusement unie en elle-même [4] ». Le trait dominant de son caractère, le poète lui-même nous l'apprend dans une note, c'est la sincérité, une raison candide, naturellement maîtresse d'elle-même. Elle est gagnée peu à peu par la flamme qui chez

1. *Selbstbiographie.*
2. *Des Meeres und der Liebe Wellen*, tragédie représentée pour la première fois à la Hofburg, le 3 avril 1831.
3. IIe acte.
4. Ier acte.

Léandre éclate brusquement. Une scène rappelle, sans trop de désavantage, l'adieu matinal de Roméo et de Juliette; c'est de part et d'autre la même grâce délicieusement maniérée. Héro vient de recevoir, devant le peuple assemblé, la consécration solennelle qui la sépare du monde. Au moment où elle répandait les parfums sur l'autel, son regard est tombé sur Léandre, agenouillé sur les degrés. Après la cérémonie, elle l'a trouvé sur son passage, dans le bois sacré où elle allait puiser de l'eau pour le service du temple; elle lui a rappelé la sainteté du lieu, l'a averti du danger qu'il courait, lui a commandé de s'éloigner. Puis elle est montée dans la tour qui lui a été assignée comme demeure, et qui se dresse sur un roc escarpé au bord de l'Hellespont. Elle veille auprès de sa lampe, et s'abandonne au souvenir de cette journée, la première où il lui semble que quelque chose s'est passé dans sa vie.

HÉRO. — Oui, beau jeune homme, silencieux et doux, je pense à toi dans cette heure tardive, avec un sentiment si simple et si uni, que rien de coupable ne peut se cacher dans ses replis. Je te veux du bien, quoique je sois heureuse de te savoir loin; et si ma voix pouvait arriver jusqu'à toi, je t'enverrais ce salut : bonsoir!

LÉANDRE (*du dehors*). — Bonsoir!

HÉRO. — Qu'est ceci? Est-ce toi, Écho, qui me parles? toi qui viens me visiter dans ma solitude? Je te salue, ô belle nymphe!

LÉANDRE. — Nymphe, je te salue!

HÉRO. — Ceci n'est point un écho. (*Apercevant Léandre qui monte à la fenêtre*) Retire-toi. Si j'appelle, tu es perdu.

LÉANDRE. — Accorde-moi un seul instant. Les pierres s'effritent sous mes pieds. Si tu me repousses, je n'ai que le précipice derrière moi. Un seul instant, et je redescendrai les rochers. (*Il entre*).

HÉRO. — Reste là. Ne fais pas un pas. Malheureux, qu'est-ce qui t'a conduit ici?

LÉANDRE. — J'ai vu ta lumière rayonner et briller à travers la nuit. En moi aussi, il faisait nuit, et j'aspirais à la lumière. Je suis donc monté jusqu'à toi.

HÉRO. — Et qui t'a accompagné? qui t'a tenu l'échelle? t'a prêté un bras secourable?

LÉANDRE. — Je n'ai eu ni échelle pour me porter, ni autre secours. J'ai posé mon pied entre les pierres branlantes; j'ai accroché ma main aux genêts et au lierre : c'est ainsi que je suis venu.

HÉRO. — Et si tu avais glissé? si tu étais tombé?

LÉANDRE. — C'eût été heureux pour moi.

HÉRO. — Et si l'on t'avait aperçu?

LÉANDRE. — On ne peut m'avoir vu.

HÉRO. — Les gardiens du saint lieu font leur ronde à cette heure. Ne t'a-t-on pas commandé, ne t'ai-je pas prié moi-même de retourner dans ta demeure?

LÉANDRE. — J'y suis allé, mais je n'y ai point trouvé de repos. Alors je me suis jeté à la mer, et je l'ai traversée à la nage.

HÉRO. — Comment! tu es venu de la côte lointaine d'Abydos? Deux rameurs n'auraient pas fait cette course sans fatigue.

LÉANDRE. — Tu vois que j'ai pu la faire. Et si j'étais mort, si la première vague m'avait englouti, j'eusse été plus près de toi de la longueur d'un bras, et ma mort eût été plus douce.

HÉRO. — Tes cheveux sont mouillés, ton vêtement est mouillé, et tu es tremblant.

LÉANDRE. — Ce n'est pas le froid qui me fait trembler... (*Il veut s'agenouiller devant elle*).

HÉRO. — Non, pas ainsi. Mais reste. Repose-toi un instant, car bientôt il faudra que tu partes. C'est donc la lumière de ma lampe qui t'a dirigé et t'a montré le but? Tu fais bien de me le dire, afin que je la cache désormais.

LÉANDRE. — Ne le fais pas, je t'en supplie, ne le fais pas! Je consens à ne plus venir, si cela te fâche, mais ne me refuse pas cette lumière [1]

1. H. — « Ja denn, du schöner Jüngling, still und fromm,
« Ich denke dein in dieser späten Stunde
« Und mit so glatt verbreitetem Gefühl,
« Dass kein Vergehn sich birgt in seine Falten.
« Ich will dir wohl, erfreut doch, dass du fern;
« Und reichte meine Stimme bis zu dir,
« Ich riefe grüssend : gute Nacht!
L. — Gut' Nacht!
H. — « Ha, was ist das? Bist, Echo, du's, die spricht
« Suchst du mich heim in meiner Einsamkeit?
« Sei mir gegrüsst, o schöne Nymphe!
L. — Nymphe,
« Sei mir gegrüsst!
H. — Das ist kein Wiederhall!...
« Zurück! Du bist verloren, wenn ich rufe.
L. — « Nur einen Augenblick vergönne mir!
« Die Steine bröckeln unter meinen Füssen;
« Erlaubst du nicht, so stürz' ich wohl hinab.
« Ein Weilchen nur, dann klimm' ich gern zurück.
(*Er lässt sich ins Gemach herein.*)
H. — « Dort steh und reg dich nicht! Unseliger,
« Was führte dich hierher?
L. — Ich sah dein Licht
« Mit hellem Glanze strahlen durch die Nacht.
« Auch hier war's Nacht und sehnte sich nach Licht,
« Da klomm ich denn herauf.
H. — Wer dein Genosse?
« Wer hielt die Leiter dir? bot Arm und Hilfe?
L. — « Nicht Leiter führte mich, noch äussre Hilfe,
« Den Fuss setzt' ich in lockrer Steine Fugen,
« An Ginst und Epheu hielt sich meine Hand;
« So kam ich her.
H. — Und wenn du, gleitend, stürztest?
L. — « So war mir wohl.
H. — Und wenn man dich erblickt?
L. — « Man hat wohl nicht.

Héro. — O jeune homme, ne m'accuse pas de dureté, si j'hésite à entrer dans ta pensée. Je ne le puis, je te l'ai déjà dit. Je suis vouée à une fonction sévère, et l'on exige de la prêtresse qu'elle soit sans amour.

. . . .

Léandre. — Je dois donc partir?

Héro. — Tu le dois, mais non par le chemin qui t'a mené ici, et qui est dangereux. Passe par cette porte, et suis cette galerie, qui te mènera dehors.

. . . .

Léandre. — Me permettras-tu de revenir?

Héro. — Toi!

Léandre. — Tu veux donc dire jamais? à tout jamais? Connais-tu ce mot et toute son horrible étendue? Et puis — tu t'es inquiétée pour moi tout à l'heure. Sais-tu qu'il me faudra traverser encore la mer qui s'acharne contre ces rochers? Ne croiras-tu pas qu'elle m'a enseveli, si tu restes sans nouvelles de moi.

Héro. — Envoie-moi un messager.

Léandre. — Je n'ai d'autre messager que moi-même.

Héro. — Eh bien donc, viens, mon doux messager, viens! Mais pas en ce lieu, où la mort menace. Sur le rivage, une langue de sable s'étend vers la mer : viens là, cache-toi dans les buissons, et j'entendrai, en passant, ce que tu diras.

Léandre. — Mets ta lampe ici, pour qu'elle m'éclaire. Qu'elle me montre le chemin du bonheur! Mais quand reviendrai-je? dis.

Héro. — A la prochaine fête.

Léandre. — Tu ne parles pas sérieusement. Dis quel jour.

Héro. — Quand la lune sera dans son plein.

Léandre. — D'ici là dix longs jours se traîneront. Supporteras-tu

H. — Des heil'gen Ortes Hüter,
« Die Wache gehen sie zu dieser Zeit.
« Unseliger! Ward dir denn nicht geboten,
« Bat ich nicht selbst, du solltest kehren heim?
L. — « Ich war daheim, doch liess mir's keine Ruh;
« Da warf ich mich ins Meer und schwamm herüber.
H. — « Wie? Von Abydos' weitentlegner Küste?
« Zwei Ruderer ermüdeten der Fahrt.
L. — « Du siehst, ich hab's vermocht. Und wenn ich starb,
« Der ersten Welle Raub erliegend, sank,
« War's eine Spanne näher doch bei dir,
« Und also süssrer Tod.
H. — Dein Haar ist nass,
« Und nass ist dein Gewand. Du zitterst auch.
L. — « Doch zittr' ich nicht vor Frost...
(*Im Begriff, sich auf ein Knie niederzulassen.*)
H. — « Lass das und bleib! Ruh dich ein Weilchen aus,
« Denn bald, und du musst fort. So war's mein Licht,
« Die Lampe, die dir Richtung gab und Ziel?
« Du mahnst mich recht, sie künftig zu verbergen.
L. — « O, thu es nicht! O, Herrin, thu es nicht!
« Ich will ja nicht mehr kommen, wenn du zürnst,
« Doch dieser Lampe Schein versag mir nicht!

jusque-là l'incertitude? Pas moi! Je craindrai, moi, qu'on ne nous ait remarqués, et toi tu me verras mort en pensée, et non sans raison, car, si je ne suis pas la proie des flots, l'inquiétude et le chagrin me tueront. Dis après-demain, dis dans trois jours, dans une semaine.

HÉRO. — Viens donc demain [1].

1. H. — « Du guter Jüngling, halt mich nicht für hart,
« Weil ich nur schwach erwidre deine Meinung;
« Doch kann's nicht sein, ich sagt' es dir ja schon,
« Ich bin verlobt zu einem strengen Dienst,
« Und liebeleer heischt man die Priesterin.
« . . . .
L. — « So soll ich fort?
H. — Du sollst; doch nicht denselben Pfad,
« Der dich hierher geführt, er scheint gefährlich.
« Durch jene Pforte geh und folg dem Gang,
« Der dich ins Freie führt.
. . . .
L. — « Und darf ich, Jungfrau, wiederkommen?
H. — Du!
L. — « So meinst du : nie? in aller Zukunft nie?
« Kennst du das Wort und seinen grausen Umfang ?
« Dann auch : du warst um mich besorgt. Weisst du?
« Ich muss zurück durchs brandend wilde Meer;
« Wirst du nicht glauben, dass ich sank und starb,
« Bleibt kundlos dir mein Weg?
H. — Send einen Boten mir.
L. — « Ich habe keinen Boten als mich selbst.
H. — « Nun denn, du holder Bote, komm denn, komm!
« Allein nicht hier, an diesen Todesort. Am Ufer
« Streckt eine Zunge sandig sich ins Meer :
« Dort komm nur hin, verbirg dich in den Büschen;
« Vorübergehend hör' ich, was du sprichst.
L. — « Die Lampe aber hier, lass sie mir leuchten,
« Die Wege sie mir zeigen meines Glücks.
« Wann aber komm' ich wieder? Jungfrau, sprich!
H. — « Am Tag des nächsten Fests.
L. — Du scherzest wohl!
« Sag, wann?
H. — Wenn neu der Mond sich füllt.
L. — « Bis dahin schleichen zehen lange Tage!
« Trägst du die Ungewissheit bis dahin? Ich nicht!
« Ich werde fürchten, dass man uns bemerkt,
« Du wirst mich tot in deinem Sinne schaun,
« Und zwar mit Recht! Denn raubt mich nicht das Meer,
« So tötet Sorge mich, die Angst, der Schmerz.
« Sag : übermorgen; sag : nach dreien Tagen,
« Die nächste Woche sag.
H. — Komm morgen denn. »

Laube fait, à propos de cette scène, la remarque suivante. Le drame d'amour de Grillparzer produit, dit-il, une impression toute différente à Vienne et dans l'Allemagne du Nord. Quand Héro répond aux sollicitations pressantes de Léandre par ces mots : « Viens donc demain », le public viennois sourit avec un air d'assentiment, et trouve la scène charmante; il sait se montrer naïf devant une œuvre naïve. Dans le Nord, au même endroit, la salle éclate de rire; on ne voit là que ce

L'attente du lendemain remplit le quatrième acte, qui est un peu vide. L'inconvénient du sujet, Grillparzer le déclare lui-même, c'est le peu d'action qu'il renferme. Mais le dernier acte est d'un grand effet, grâce, en partie, à la mise en scène, dont tous les détails sont habilement combinés. Héro, accablée par la fatigue, s'est endormie sur un banc près du rivage. Le prêtre chargé de la garde du temple a éteint la lampe qu'elle avait allumée. Une tempête s'élève; Héro se réveille; elle s'imagine que ce sont les dieux bienfaisants qui ont dérobé aux yeux de son ami la lumière qui devait l'engager à prendre la mer, et elle leur rend grâces de l'avoir protégée pendant son sommeil. Au même instant, elle aperçoit le corps de Léandre, que la vague a jeté sur le rivage. Elle se considère désormais comme déliée de ses vœux; elle dépose sa couronne et sa ceinture sur la dépouille mortelle, et elle expire sur les degrés du temple.

La tragédie d'Héro et Léandre termine la période féconde et originale de Grillparzer. Dans la suite, il incline de plus en plus au drame légendaire ou fantastique qui l'avait attiré dans sa jeunesse, et dont l'Espagne lui offrait le modèle. « *Ottokar* et le « *Fidèle Serviteur* m'avaient appris, » dit-il, « que des sujets historiques étaient dangereux à traiter en terre autrichienne. Quant « aux sujets passionnés, le poète s'y intéresse moins à mesure « qu'il avance en âge. On m'objectera peut-être que j'aurais « dû me mettre au-dessus de mes étroites relations autrichiennes, écrire pour l'humanité, ou du moins pour l'Allemagne. Mais qu'y faire? j'étais un Autrichien endurci, et, « dans chacune de mes pièces, j'avais en vue la représentation « et même la représentation dans ma ville natale. Quant à un « drame lu, c'est un livre, ce n'est pas une action vivante. Peu « de lecteurs ont le don d'y ajouter eux-mêmes cette réalité, « cette objectivité, qui est l'essence du drame, ou du moins qui le « distingue des autres genres de poésie[1]. » Grillparzer termina, en 1834, une pièce en quatre actes qu'il appelle un conte dramatique : *Le rêve c'est la vie* [2]. Ce n'est pas, comme le titre semble l'indiquer, une contre-partie de *La vie est un songe* de Calderon;

que les paroles de la jeune prêtresse auraient de hardi dans la vie ordinaire. L'Autrichien a le tempérament artistique; l'Allemand du Nord réfléchit et raisonne, là où il faudrait sentir.

1. *Selbstbiographie.*
2. *Der Traum ein Leben.*

le sujet est emprunté à un conte de Voltaire, *le Blanc et le Noir*. La scène est à Samarcande. Roustan, un chasseur, est dévoré du besoin de se signaler, et bientôt son ambition efface en lui toute notion du bien et du mal. Il s'élève jusqu'au trône; mais une conspiration éclate contre lui, et, au moment où il va payer ses crimes de sa vie — il se réveille : il n'avait fait que rêver. Le public viennois applaudit à ce coup de théâtre; ailleurs la pièce a peu réussi. La leçon finale est assez insignifiante : « Une seule chose donne le bonheur : c'est la paix de « l'âme et l'innocence du cœur; la grandeur est dangereuse, et « la gloire est un vain jeu. »

Grillparzer n'a jamais fait qu'une tentative dans la comédie pure : c'est du moins ainsi qu'il appelle sa pièce en cinq actes intitulée *Malheur à celui qui ment*[1] *!* qui fut jouée à la Hofburg en 1838. C'est, en réalité, un conte humoristique, parfois burlesque, et qui prend même par moments les allures du drame sérieux. Le sujet est emprunté à Grégoire de Tours, et l'action se passe dans les temps à demi barbares où le christianisme s'introduit dans les contrées du Rhin. Le personnage principal est un garçon de cuisine, qui se charge de délivrer le neveu de l'évêque de Châlons, retenu en otage par un chef païen. Sur la recommandation de l'évêque, il s'engage à ne jamais dire que la vérité, mais il pratique la restriction mentale comme un disciple anticipé d'Escobar. A la fin, quand, malgré ses ruses, l'entreprise paraît manquée, il demande à Dieu, dans une prière fervente, un miracle, et il lui arrive en effet un secours inopiné. Il épouse la fille du chef païen, qui s'est enfuie avec lui, et qui se fait chrétienne. La pièce est bien conduite au point de vue scénique. Grillparzer, avec le sens réaliste dont il était doué, traite chaque partie dans le ton qui lui convient; mais l'ensemble manque d'unité. Le public des loges fut particulièrement choqué de quelques allusions à la noblesse; on pardonnait de telles allusions à Bauernfeld, mais il faut croire qu'elles avaient plus de portée sous la plume de Grillparzer. Son unique comédie n'eut que les trois représentations obligées[2].

Il se retira du théâtre. Un succès lui causait une joie modérée, un échec le peinait au fond de l'âme. Il donna encore à des

1. *Weh dem, der lügt.*
2. Voir un article de Minor, au 3e volume du *Jahrbuch.*

almanachs poétiques deux beaux fragments, une scène sur l'entrevue d'Annibal et de Scipion avant Zama, et deux actes sur Esther. Il avait fait, en 1836, un voyage à Paris et à Londres, dont il a consigné les détails dans un Journal spécial. A Paris, les théâtres l'intéressèrent plus que les hommes, et il ne fut guère en rapports suivis qu'avec Bœrne et Henri Heine. En 1843, il visita Constantinople et l'Hellespont, Smyrne et Athènes, et rentra par l'Adriatique. La révolution de 1848 l'inquiéta, quoiqu'il fût partisan des réformes; il craignait qu'elle n'eût pour conséquence une dislocation de la monarchie. La reprise de ses pièces, en 1851, quand Laube prit la direction de la Hofburg, les témoignages d'admiration qui lui arrivèrent alors de toutes parts, ne purent l'arracher à sa vie solitaire. En 1871, ses amis célébrèrent sans lui, dans la grande salle des concerts, le quatre-vingtième anniversaire de sa naissance. « Je me rendis chez lui, » raconte Laube, « pour lui faire part des ovations dont il avait « été l'objet. Je le trouvai dans son étroite chambre, un livre « à la main. Mais j'eus à peine dit les premiers mots, qu'il me fit « signe de la main pour changer la conversation, et nous ne « parlâmes plus que de la lecture qu'il venait de faire. » Il mourut l'année suivante, le 21 janvier, et la ville de Vienne lui fit des funérailles comme aucun poète allemand n'en avait eu depuis Klopstock. Ses œuvres posthumes, publiées par Laube, contenaient encore trois tragédies complètes, *Libussa*, un sujet légendaire avec des intentions philosophiques souvent obscures, *la Juive de Tolède*, une imitation parfois heureuse de Lope de Vega, et *Deux frères ennemis dans la maison de Habsbourg* [1], un tableau trop complexe des désordres de l'Empire après la mort de Maximilien. Du moment que Grillparzer n'avait plus en vue le théâtre, et même un théâtre spécial, ses pièces devenaient, selon sa propre expression, des livres.

L'œuvre de Grillparzer, malgré les difficultés contre lesquelles il eut à lutter, est très considérable. Il a laissé au moins trois pièces qu'on peut appeler des chefs-d'œuvre, qui sont de vraies pièces de répertoire, et qui devraient passer couramment sur toutes les scènes allemandes : *Sapho*, *Ottokar* et *les Flots de la mer et de l'amour*. Il est le vrai successeur de Schiller dans la

1. *Ein Bruderzwist in Habsburg*. — Sur *la Juive de Tolède*, voir un article de Wurzbach, au 9ᵉ volume du *Jahrbuch*.

tragédie. Il a une qualité dont on ne devrait pas avoir à le louer, mais qui lui constitue à elle seule une originalité parmi ses contemporains : il écrit pour le théâtre, et ses pièces, même à la lecture, donnent l'illusion de la vie dramatique. Il n'a aucune théorie préconçue ni sur la forme ni sur le fond. Il prend ses sujets tour à tour dans l'antiquité et dans les temps modernes, et, le sujet une fois arrêté, il le laisse se développer dans son imagination, ou plutôt se réaliser devant ses yeux, avec la précision de l'acteur qui jouerait successivement chaque rôle. Ses personnages ne sont jamais des abstractions; il les voit, les entend, les fait mouvoir; il leur prête des gestes, des attitudes. Il n'a pas le souffle poétique de Schiller; sa langue est souvent terne et sa construction embarrassée; mais il a, beaucoup plus que Schiller, ce sens de la réalité scénique qui arrête l'esprit et le captive et lui fait prendre un tableau fictif pour l'image même de la vie.

3. — LES SUCCESSEURS DE GRILLPARZER.

Le 18 octobre 1854, une tragédie anonyme en cinq actes, intitulée *le Gladiateur de Ravenne* [1], fut représentée à la Hofburg. Elle eut un grand succès, grâce surtout aux souvenirs patriotiques qu'elle réveillait. On chercha le nom de l'auteur; on pensa même à Grillparzer, quoique rien, ni dans le style ni dans la composition, ne rappelât sa manière. Le gladiateur était le fils d'Arminius, prisonnier des Romains, et glorieux d'exercer le métier avilissant auquel on l'avait dressé dès sa jeunesse. Dans la dernière scène, sa mère, Thusnelda, prisonnière comme lui, le perçait avec l'épée d'Arminius, pour l'empêcher de combattre dans le cirque devant Caligula; elle annonçait en même temps la vengeance prochaine des dieux, c'est-à-dire le débordement des peuples germaniques sur l'Empire romain. La pièce était habilement construite, mais tous les personnages débitaient la même rhétorique fleurie. Un instituteur bavarois, nommé Bacherl, déclara que toute l'œuvre n'était qu'un plagiat, et que les meilleures situations étaient prises dans un drame qu'il avait envoyé précédemment à la Hofburg, et qui avait pour titre *les*

1. *Der Fechter von Ravenna.*

Chérusques à Rome [1]. Alors le véritable auteur se fit connaître; c'était le baron Münch-Bellinghausen. Il était né à Cracovie en 1806; il avait été nommé, en 1845, conservateur de la Bibliothèque impériale, et il fut plus tard, pendant trois ans (1867-1870), intendant général des théâtres de la cour; il mourut en 1871. Il avait débuté, à vingt-neuf ans, sous le pseudonyme de Frédéric Halm, par un drame sur Griselidis, que le lyrisme du style avait fait applaudir, malgré le rôle étrange d'un époux qui, pour une gageure, inflige froidement à sa femme les plus odieux tourments. Parmi ses autres pièces, la plus remarquée fut *le Fils de la solitude* [2]. Il s'agit d'un Germain barbare qui se fait initier à la vie civilisée par une jeune Marseillaise; mais il repousse avec indignation les leçons de ceux qui l'ont accueilli à leur foyer, lorsqu'ils lui conseillent de trahir ses anciens compagnons. Heureusement qu'un traité d'alliance entre Germains et Marseillais donne satisfaction à tout le monde, et à lui, et à sa fiancée, et au public. Les drames de Frédéric Halm sont de brillantes mélopées, où la vérité des situations et des caractères est sacrifiée à des effets de style et de mise en scène [3].

Frédéric Halm se rattache à la tragédie classique de Schiller; Salomon-Hermann Mosenthal incline plutôt au drame bourgeois ou larmoyant. Chez lui aussi, la peinture des caractères est superficielle. Son style est tendu et devient aisément déclamatoire. Né à Cassel, en 1821, Mosenthal vint à Vienne comme précepteur, et obtint ensuite un emploi au ministère de l'instruction et des cultes. Son premier et son plus grand succès fut *Déborah, drame populaire en quatre actes* (1850). Il voulait montrer la haine réciproque qui, dans les couches inférieures de la société, sépare les chrétiens et les juifs; mais nous n'assistons, en réalité, qu'à un dépit amoureux, poussé au tragique. Déborah, sur un faux rapport, maudit son fiancé, et elle s'aperçoit trop tard de son erreur. Dans un autre drame populaire, qui se passe dans une ferme, le

1. Bacherl alla jusqu'à s'attribuer *le Gladiateur*; il parut en personne sur le théâtre de Munich, après une représentation, pour se faire applaudir; il ruina lui-même ses prétentions par la publication des *Chérusques* (Nördlingen, 1858).

2. *Der Sohn der Wildniss*, 1842.

3. **Œuvres complètes**, comprenant les œuvres posthumes, 12 vol., Vienne, 1867-1864; 1872. — Les comédies de Frédéric Halm, écrites dans le style de la conversation élégante, rappellent trop l'imbroglio espagnol. *Roi et Paysan* (*König und Bauer*, 1841) est imité de Lope de Vega. *Défense et ordre* (*Verbot und Befehl*, 1848), une comédie historique dont la scène est à Venise, contient une excellente exposition au premier acte.

Sonnwendhof (1854), une jeune fille est victime d'un crime faussement attribué à son père; un heureux hasard la réhabilite en faisant découvrir le vrai coupable. Transporté dans le grand monde, le drame de Mosenthal devient tragédie, et prend la forme du vers ïambique; mais les procédés restent les mêmes. La situation émouvante arrive à point nommé, et quelquefois si brusquement qu'elle manque son effet. Le sujet de *Pietra* (1864) est un amour malheureux, traversé par les querelles des Guelfes et des Gibelins; c'est *Roméo et Juliette*, avec une intrigue plus compliquée; une clef perdue amène le dénouement. *Isabella Orsini* (1868) contient une grande scène, celle où Isabelle, poussée à bout par les soupçons de son époux, proclame hautement son amour au milieu d'une fête, sachant que son aveu la conduira à la mort. Mosenthal a cultivé aussi le drame à sujet littéraire; il faut citer pour mémoire *la Vie d'un poète allemand*, dont Bürger est le héros, et *les Comédiens allemands*, qui traitent de la fameuse querelle entre Gottsched et la tragédienne Neuber[1].

François Nissel, un enfant de Vienne, né en 1831, mort en 1893, a eu moins de succès au théâtre que Mosenthal, mais il a eu des admirateurs passionnés. C'est un esprit réfléchi comme Grillparzer, quoique moins puissant et moins original. Il creuse ses sujets, il les médite longuement; il idéalise ses personnages, il en fait des types, des symboles; il est plein d'allusions, d'intentions de toutes sortes. Ses préfaces, son *Journal*, sont de vraies dissertations critiques. Ce qui lui manque, c'est l'instinct scénique, guide plus sûr que toutes les théories. Tout fils d'acteur qu'il était, et familiarisé de bonne heure avec les planches, il n'a jamais bien connu l'art de nouer et de dénouer une action dramatique. Il s'est essayé dans tous les genres, comédie, tragédie, drame populaire. Sa première œuvre d'une certaine importance fut une tragédie sur Persée de Macédoine, d'abord écrite en prose vers 1854, mise en vers ïambiques quelques années plus tard, et qui eut cinq représentations à la Hofburg en 1862. Persée fait mettre à mort son frère Démétrius, parce qu'il est l'ami des Romains; mais lui-même est le rival de Démétrius, en amour comme en politique, et ils aiment tous les deux une Romaine qui, tout en déployant ses grâces devant les princes macédoniens, a

1. *Ein deutsches Dichterleben*, 1850. — *Die deutschen Comödianten*, 1863. — Œuvres complètes, 6 vol., Stuttgart, 1877.

la bouche pleine d'hyperboles sur la grandeur de sa patrie. Une autre tragédie, *Agnès de Méran*, obtint, en 1878, le prix de la fondation Schiller; le sujet, qui avait déjà été traité en français par Ponsard, était tiré de l'*Histoire de Philippe-Auguste* de Capefigue; un des principaux personnages est un troubadour, rival de Philippe-Auguste, et qui ameute contre lui la noblesse et le peuple et même la cour de Rome; le caractère du roi est trop effacé. C'était, de toutes ses pièces, celle que Nissel préférait. S'il en est une qui se lise encore, c'est *Henri le Lion* (1858). Le caractère principal, fait tout à la fois de bravoure, d'orgueil et de loyauté, est une belle étude psychologique. L'intérêt se partage entre lui et l'empereur Frédéric Ier; ce sont deux politiques presque modernes, dont l'un voudrait orienter l'expansion de l'Allemagne vers le midi, l'autre vers le nord. Le guelfe Henri refuse de suivre Frédéric en Italie; mais, après l'issue malheureuse de la bataille de Legnano, il confesse sa faute et se soumet au jugement de la Diète. La dernière œuvre de Nissel, un drame en quatre actes et en prose, intitulé *la Sorcière du Rocher* [1], est un développement habile d'une légende populaire. Une paysanne, à qui un ermite a appris à soulager les malades, passe bientôt pour sorcière, et sa vanité trouve son compte dans la crainte superstitieuse qu'elle inspire; mais bientôt aussi on lui attribue des crimes dont les auteurs sont restés inconnus, et elle s'empoisonne pour échapper aux mains de la justice. Ce drame, composé en 1863, fut représenté d'abord à Hambourg, avec un dénouement heureux, ajouté par le directeur du théâtre; il ne reparut à la scène, dans sa forme originale, qu'en 1882, et s'y maintint pendant quelques années [2].

4. — ANZENGRUBER.

Il convient de faire une place à part, dans l'école autrichienne, à Louis Anzengruber, qui, en transportant le drame populaire à la campagne, lui a donné un arrière-plan poétique. La paysannerie est devenue, entre ses mains, un genre littéraire. Il est né à Vienne, en 1839. Fils d'un petit employé, il ne reçut qu'une

1. *Die Zauberin am Stein.*
2. Éditions. — *Ausgewählte dramatische Werke*, 3 vol., Stuttgart, 1892-1896. — *Mein Leben, Selbstbiographie, Tagebuchblätter und Briefe*, Stuttgart, 1894.

instruction élémentaire. S'étant fait acteur, il voyagea pendant sept ans avec des troupes ambulantes. Il combattit ensuite, comme journaliste, dans les rangs du parti libéral; il mourut en 1889. *Le Curé de Kirchfeld*[1], qui l'a rendu célèbre, est un drame social dirigé contre le célibat des prêtres. Le curé, après avoir sacrifié toutes ses affections à son ministère, attire sur lui les peines les plus graves, même l'excommunication, pour avoir interprété les règlements de l'Église avec un esprit trop charitable. Ne s'avise-t-il pas de rendre les honneurs funèbres à une femme que le malheur a poussée au suicide? L'intérêt du drame serait minime, si ce n'était qu'une « pièce à tendance »; mais tout le conflit est en action; l'auteur ne discute et surtout ne déclame jamais. Le style est vigoureux et concis; il est populaire, moins par la reproduction de certaines formes dialectiques que par le tour de la phrase et le choix des images. Tout l'effort d'Anzengruber porte sur la peinture des caractères. Ses paysans ne sont pas des types conventionnels, des modèles de vertu ou de naïveté, des héros d'idylle, ni des êtres vulgaires sans personnalité et sans nuance. Tous les traits de la nature humaine se retrouvent chez eux, mais avec une marque plus forte, plus primitive. Sont-ce de vrais paysans? oui et non. La paysannerie littéraire est une invention dont le genre varie selon le goût de chaque époque; celle d'Anzengruber donne l'illusion du vrai, et cela suffit. Quant à l'intrigue, elle est souvent fort lâche; elle s'interrompt, se reprend, se dénoue comme elle peut. Une de ses pièces (*Brave Leut vom Grund*) est formée de trois tableaux (*Bilder*), où les mêmes personnages reparaissent à différentes époques de leur vie; le but est de montrer comment l'âge modifie le caractère. Un des drames les mieux composés d'Anzengruber est *la Ferme sans fermier*[2]. Le personnage principal, l'unique héritière d'une ferme, est une ménagère sensée, active, charitable. Autour d'elle, toute une domesticité se groupe dans un ordre traditionnel et patriarcal. Un curé à idées étroites et un maître d'école ami des nouveautés rompent des lances pacifiques, le plus souvent à table. Comme il faut un patron à la ferme, la fermière se décide à adopter un enfant abandonné. La comédie de *Ceux qui signent avec une croix*[3] est d'un goût moins franc

1. *Der Pfarrer von Kirchfeld*, 1871.
2. *Der ledige Hof*, 1876.
3. *Die Kreuzelschreiber*, 1872.

et moins pur. Ces signataires se sont mis en tête d'envoyer à leur curé une adresse de félicitation pour ses vaillants efforts dans la défense de la foi. De quoi se mêlent-ils? On leur impose pour pénitence un pèlerinage à Rome. Leurs femmes, qui d'abord approuvent l'idée du voyage, finissent par en craindre les inconvénients, et se conjurent pour les retenir. Le pivot de l'intrigue est un casseur de pierres philosophe, qui a sa religion à lui, la religion de la gaieté et de la confiance, fruit des leçons de la misère; ses conseils s'expriment souvent par des chansons. Anzengruber connaît moins bien le langage des salons que le parler villageois; le drame d'*Elfriede* et la tragédie intitulée *la Main et le Cœur* comptent parmi ses productions les plus faibles; la première paraît une imitation des *Pattes de mouche* de Sardou [1].

5. — LES DERNIERS REPRÉSENTANTS DE L'ÉCOLE AUTRICHIENNE.

Ni Grillparzer, ni Anzengruber, ni Bauernfeld ne firent réellement école. Après eux, les tentatives se dispersent. On regarde au dehors; on raisonne, on moralise, on symbolise; on suit l'exemple de Berlin, à moins qu'on ne cherche des inspirations à Paris. Ou bien encore, on se complaît dans des situations exceptionnelles. Certaines pièces autrichiennes des dernières années ne représentent pas plus les mœurs viennoises que telle comédie française de nos jours ne reflète la vie courante de la société parisienne. Le théâtre perd ses attaches locales et en même temps la meilleure partie de son originalité.

Arthur Schnitzler, un médecin de Vienne, débuta, en 1893, par un poème dramatique en sept actes et en prose, *Anatole*; chaque acte était le tableau d'une aventure galante; le septième amenait le mariage, mais un mariage qui ne concluait rien, car le poème se terminait par un adieu énigmatique, suivi de quelques points. La forme était piquante, le contenu un peu monotone. Schnitzler aborda ensuite le théâtre, avec un drame en trois actes, *le Conte* [2]; ce conte est celui de la femme déchue, une invention gratuite, selon le personnage principal, qui hésite cependant à épouser celle qu'il aime, après qu'elle lui a loyalement confessé ses fautes.

1. **Œuvres complètes**, 10 vol., Stuttgart, 1898. — **A consulter** : Bettelheim, *L. Anzengruber* (dans la collection : *Geisteshelden*), 2ᵉ édit., Berlin, 1897 ; *Briefe von L. Anzengruber*, 2 vol., Stuttgart et Berlin, 1902.

2. *Das Märchen*, 1894.

Libre en théorie, il redevient, dans la pratique, l'esclave du préjugé. Ce dénouement comique ajouté à un vrai drame fit tomber la pièce. Schnitzler fut plus heureux avec un autre drame, *Amourette* [1], où l'unité de ton est mieux conservée. Le sujet est celui de la comédie de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*; mais les personnages sont des bourgeois, et l'action se passe en grande partie dans la maison d'un pauvre violoniste, qui rappelle par certains côtés le musicien Miller de *l'Intrigue et l'Amour*. Schnitzler a le sens du théâtre; il ne tiendrait qu'à lui de renoncer aux grâces maniérées et aux subtils paradoxes; il est un de ceux qui pourraient recueillir l'héritage de Bauernfeld.

Jacques-Jules David a repris le sujet du fils naturel dans *le Fils d'Agar* (1891), une paysannerie d'un style simple et franc, où la limite entre ce qui est populaire et ce qui ne serait que vulgaire est habilement observée. L'action se passe au temps des guerres de religion. Le père, lecteur assidu de la Bible, est partagé entre ses scrupules religieux et le soin de sa réputation; un fonds de lâcheté se mêle à sa piété, qui pourtant n'est pas feinte. Il aime son fils, et il voudrait s'ouvrir à lui, mais il ajourne sans cesse sa résolution, et sa pusillanimité amène enfin la catastrophe qui les entraîne tous deux. Jules David, par les qualités de sa langue, ferme, concise, un peu heurtée, paraît surtout fait pour le drame. Il a donné, après *le Fils d'Agar*, une comédie intitulée *Un jour de pluie* [2], qui a des parties ingénieuses, mais qui, dans son ensemble, aurait dû être traitée d'une main plus légère. Ce jour de pluie force une jeune Viennoise, assez mal élevée, à s'arrêter dans un château, où elle se rencontre avec son fiancé, un gentilhomme campagnard de mœurs simples et sévères. Elle choque tout le monde par ses allures libres, et elle finit par prendre gaiement congé de ses hôtes, pour retourner chez ses « bons Viennois ».

Hermann Bahr fit paraître, en 1887, un drame en trois actes, intitulé *les Hommes nouveaux* [3]. Ces hommes, les précurseurs de la société à venir, sont des êtres supérieurs, qui se sont fait une morale à leur usage, dégagée des préjugés auxquels obéit le commun des mortels. Ils ont décidé de réprimer en eux toutes

1. *Liebelei*, 1895. — Arthur Schnitzler est né à Vienne, en 1862.
2. *Ein Regentag*, 1895. — Jacques-Jules David est né en 1859, sur les confins de la Moravie et de la Silésie autrichienne.
3. *Die neuen Menschen*. — Hermann Bahr est né à Linz, en 1863.

les impulsions du sentiment, même les plus légitimes, et de ne conformer leur conduite qu'à « l'Idée ». Anna et George ont contracté une union libre, et, comme ils sont socialistes, ils veulent faire partager leur bonheur à leurs semblables. Ils recueillent chez eux une femme de mœurs légères, Hedwige, qui devient subitement, sous leur influence, le type de toutes les vertus. Mais voilà que le sentiment est plus fort que l'Idée; George aime Hedwige, et celle-ci, à son tour, aime un ouvrier qui est venu faire un travail dans la maison. George croit de son devoir de se sacrifier; il se donne la mort. Quant à Anna, on ne sait pas ce qu'elle deviendra. Le théâtre français a connu des pièces d'un contenu semblable, mais elles étaient moins décousues, et elles n'étaient pas assaisonnées de métaphysique. Bahr se borne à écrire ses pièces, sans s'inquiéter de leur fortune au théâtre; quelques-unes furent représentées, sans grand succès. Une seule a conquis un instant la faveur du public; c'est *Tschaperl* (1898), une pièce viennoise, comme il l'appelle. Il s'agit d'un journaliste qui réussit à lancer un opéra composé par sa femme; mais celle-ci, une fois en possession de la gloire, dédaigne son pauvre mari, qui n'a pas, comme elle, du génie. Il en résulte un conflit, qui, dans le texte primitif, amène une rupture, mais qui, dans la rédaction faite pour le théâtre, se termine par une réconciliation. Les caractères sont peints en caricature, et le prétendu drame se réduit à une farce, le genre cher au public viennois[1].

1. **A consulter.** — Hans Sittenberger, *Studien zur Dramaturgie der Gegenwart* : I. *Das dramatische Schaffen in Œsterreich*, Munich, 1898.

CHAPITRE V

LA JEUNE ALLEMAGNE

Le mouvement des idées après 1815. La réaction politique. Les décrets de Carlsbad; les conférences de Vienne. Proscription des écrits de la *Jeune Allemagne*. Caractère de la nouvelle école. — 1. Henri Heine. Son début dans le romantisme. Le *Buch der Lieder*. La *Nordsee*. Perfection de sa forme poétique. Ses écrits en prose; les *Reisebilder*. Dissentiment de sa nature. — 2. Bœrne et ses *Lettres de Paris*. Gutzkow; ses romans, ses drames et ses comédies. Laube; son talent d'assimilation. Écrivains secondaires.

La victoire de l'Europe sur Napoléon donna lieu à un grand malentendu entre les gouvernements et les peuples. Ceux-ci crurent avoir conquis, avec l'indépendance nationale, la liberté politique. Ceux-là se considérèrent simplement comme rétablis dans leurs anciens droits et dégagés de toute obligation envers ceux qui leur avaient prêté main-forte.

On s'aperçut bientôt que, dans le conflit des nations, la France n'avait pas été seule vaincue. Les constitutions promises furent ajournées; la noblesse rentra dans ses privilèges; la censure se multiplia, veilla sur toutes les manifestations de l'esprit, sur la presse comme sur les livres, comme sur l'enseignement. Il sembla que l'idéal politique du romantisme, sauf l'unité du pouvoir, fût sur le point de se réaliser.

« De tout temps, » dit l'historien Treitschke, « la jeunesse a été « plus radicale que la vieillesse, parce qu'elle vit plus dans l'avenir « que dans le présent; mais c'est le signe d'une situation anor« male quand l'abîme s'élargit entre les jeunes et les vieux, quand « il n'y a plus rien de commun entre l'ivresse enthousiaste des « uns et l'activité réfléchie des autres[1]. » Le libéralisme se réfugia

1. *Deutsche Geschichte im XIX. Jahrhundert*, 2e vol.

d'abord dans les sociétés de gymnastique dirigées par Jahn, et dans les associations d'étudiants favorisées par quelques professeurs, tels que le philologue Massmann, ridiculisé par Henri Heine. Le 17 octobre 1817, cinq cents jeunes gens, partis de tous les points de l'Allemagne, se donnèrent rendez-vous à Eisenach en Thuringe, pour célébrer à la fois l'anniversaire de la Réforme et celui de la bataille de Leipzig. Ils montèrent au château de la Wartbourg, où le duc Charles-Auguste, l'ami de Gœthe, leur avait offert l'hospitalité dans la grande salle des Chevaliers; et le soir, sur une motion de Jahn, soutenue par Massmann, on ralluma le bûcher où Luther avait brûlé jadis la bulle papale, et, avec moins de danger que Luther, on y jeta les écrits des « ennemis de la bonne « cause », et finalement un corset de uhlan, une perruque et un bâton de caporal[1]. Les gouvernements prirent cette mascarade au sérieux. Une guerre de plume s'ensuivit. Charles-Auguste reçut une admonestation de la cour de Vienne, et le prince de Metternich déclara à l'ambassadeur de Prusse « qu'il était temps de « sévir contre le jacobinisme ».

Le congrès de Carlsbad, en 1819, se chargea de sauver la société menacée. Ses décrets donnèrent un démenti solennel et aux espérances libérales et aux aspirations unitaires. Des curateurs furent attachés aux différentes universités pour veiller sur la discipline des étudiants et sur l'enseignement des professeurs. Il fut décidé qu'un contrôle sévère serait exercé désormais sur les brochures et les publications périodiques. Une commission spéciale, nommée dans le sein de la Diète, était chargée de suivre et de réprimer « les menées démagogiques ». Enfin les gouvernements s'engageaient à unir leurs efforts pour que nulle atteinte ne fût portée, ni dans les faits ni dans les écrits, soit au principe monarchique en général, soit aux prérogatives des différents États. C'étaient l'autocratie et le particularisme qui triomphaient. De mauvais jours commencèrent pour les lettres. Un censeur de Berlin, nommé Grano, eut sa légende. Il déclara, en 1824, qu'une nouvelle édition des *Discours à la nation allemande* de Fichte « n'était pas convenable pour le temps présent ». Le *Lexique de la Conversation* de Brockhaus n'était autorisé que « pour les savants », et on leur recommandait de ne pas le communiquer.

1. Il y avait parmi les livres brûlés le Code Napoléon et les Règlements de la Gendarmerie.

Les gouvernements avaient derrière eux, pour se faire craindre et obéir, une armée de bureaucrates. Le parti libéral se recrutait surtout dans le monde universitaire. Quant aux esprits simplement observateurs, ils ne pouvaient qu'être frappés d'un contraste, celui de la France vaincue, jouissant d'institutions parlementaires qui, malgré les efforts de la réaction, lui assuraient le mouvement de la vie politique, et de l'Allemagne victorieuse, réduite encore à attendre du bon vouloir de ses maîtres les franchises les plus élémentaires. La France n'avait donc pas tout perdu dans sa défaite, et elle donnait encore à l'Europe d'utiles leçons. Peu à peu l'ardeur patriotique de 1813 fit place à un cosmopolitisme nouveau, tout politique, et différent du cosmopolitisme littéraire de Gœthe. On prit encore une fois, comme on avait fait au XVII° siècle, le chemin de Paris, non plus pour y parfaire son éducation mondaine, mais pour y respirer un air plus libre, et, dans ce nouvel exode, les juifs, cosmopolites par nature, marchèrent au premier rang.

Telle était la disposition des esprits aux environs de 1830. Les journées de Juillet, les trois glorieuses, comme on les appelait, eurent leur contre-coup en Allemagne. La Pologne se souleva d'abord et perdit, grâce à la coopération de la Prusse et de la Russie, le dernier lambeau de son indépendance. Les réfugiés polonais se répandirent en Allemagne et y propagèrent l'agitation révolutionnaire. L'exemple de la France était contagieux. Charles X, qui avait violé la Charte, était-il moins coupable que les souverains allemands qui avaient refusé les libertés promises, ou qui, après les avoir données, les avaient arbitrairement retirées? Mais le parti libéral était moins bien organisé en Allemagne qu'en France, et il n'avait pas le même appui dans la nation. Entre les princes qui invoquaient leur droit héréditaire, et les libéraux qui parlaient au nom du droit naturel, l'opinion publique restait indécise, et, au fond, ce qui l'emportait dans la masse du peuple, c'était le respect de la tradition et de l'ordre établi, qui a toujours été un trait dominant du caractère germanique. La prise d'un corps de garde à Francfort, où résidait la Diète, ne fut qu'une ridicule contre-façon des journées de Juillet. Elle coûta la vie à sept hommes, et le ministre de Prusse, Ancillon, écrivit : « L'attentat de Francfort peut sauver l'Allemagne, « si l'on se hâte d'exploiter l'événement. » On l'exploita en effet; de nouvelles conférences, qui eurent lieu à Vienne en 1834,

supprimèrent les concessions qui avaient été arrachées au duc de Brunswick, à l'électeur de Hesse, aux rois de Saxe et de Hanovre.

Cependant les idées libérales cheminaient sourdement et s'infiltraient dans les esprits. On avait hautement proclamé les décrets de Carlsbad; les résolutions prises aux dernières conférences furent tenues en partie secrètes. Les petites cours étaient paralysées par la crainte et n'obéissaient qu'avec hésitation aux injonctions qui leur venaient de Vienne. Plus l'action des gouvernements était incohérente, plus les forces révolutionnaires tendaient à se grouper. Un mouvement se dessinait, lent, mais continu, un instant assoupi après 1840, et auquel la troisième révolution, celle de 1848, donna une intensité nouvelle.

La Diète fédérale elle-même, à qui il est souvent arrivé de faire le contraire de ce qu'elle avait pensé faire, créa, sans le vouloir, un parti, en rapprochant quelques écrivains qui ne se connaissaient pas auparavant, et en les embrassant dans une condamnation commune. Un jeune critique, Ludolf Wienbarg, avait publié, sous le titre de *Campagnes esthétiques*[1], un recueil qui n'avait rien de politique, et il disait dans sa préface : « C'est à toi, jeune Alle- « magne, et non à la vieille que je dédie ces discours. » Il ignorait sans doute que Mazzini avait créé, sous ce nom de *Jeune Allemagne*, une société secrète où il enrégimentait les réfugiés allemands. La Diète, trompée par une analogie de mots, proscrivit, comme contraires à la morale, à la religion et à l'ordre public, les écrits présents et futurs de Wienbarg, en y joignant ceux de Henri Heine, de Laube, de Gutzkow et de Mundt; et elle engagea les gouvernements allemands à empêcher, par tous les moyens en leur pouvoir, l'impression et la vente de ces écrits[2]. Le jugement de la Diète avait été provoqué par la campagne violente que Wolfgang Menzel avait menée contre la nouvelle école et spécialement contre Gutzkow, dans une

1. *Æsthetische Feldzüge*, Hambourg, 1834. — Wienbarg devait s'associer avec Gutzkow pour la fondation d'une revue, *Deutsche Revue*, qui ne put paraître.

2. Le décret de la Diète, du 10 décembre 1835, ne fut pas exécuté avec une égale rigueur dans tous les États allemands. La cour de Stuttgart le désapprouva même formellement, et ne céda que devant les représentations de l'Autriche. Le gouvernement prussien, au contraire, n'attendit pas les résolutions de la Diète, et, dès le 14 novembre de la même année 1835, il interdit la vente des écrits de Laube, de Gutzkow, de Mundt et de Wienbarg. Une mesure pareille avait déjà été prise, en 1831, contre Henri Heine. A partir de 1836, les ouvrages de la Jeune Allemagne furent tolérés, à condition de passer par une seconde censure. — Voir L. Geiger *Das Junge Deutschland und die preussische Censur*, Berlin, 1900.

feuille conservatrice, la *Gazette littéraire* de Stuttgart. Le nom de *Jeune Allemagne*, fait pour plaire à des hommes qui prétendaient préparer l'avenir, fut désormais adopté par eux comme un titre honorifique.

On a dit, avec une antithèse plus piquante que juste, que le défaut des membres de la Jeune Allemagne était de n'être ni Allemands ni jeunes [1]. Ils étaient pourtant l'un et l'autre : jeunes par la générosité de leurs illusions et l'incohérence de leur système politique; Allemands, avec une réserve pour Henri Heine, par la sincérité de leur patriotisme et par leurs attaches littéraires. Le fond de leur doctrine était l'individualisme du XVIIIe siècle; ils se réclamaient volontiers de Lessing. Ils considéraient les droits de l'individu comme antérieurs à ceux de la société. L'État et l'Église leur apparaissaient comme une gêne; mais ils n'ont jamais recherché en quoi cette gêne pouvait être nécessaire ou même salutaire. Ils prêchaient l'émancipation de la femme, et la femme auteur ne leur déplaisait pas. L'admiration de George Sand était pour eux un article de foi. Sous ce rapport, ils n'étaient pas aussi novateurs qu'ils le paraissaient. Rahel, femme auteur elle-même, n'avait-elle pas déjà dit : « Si « les ouvrages de Fichte avaient été écrits par Mme Fichte, en « seraient-ils moins beaux? » Quant à leur position vis-à-vis des deux grands poètes de Weimar, les « Jeune Allemagne », à l'inverse des romantiques, penchaient pour Schiller. Ils reprochaient à Gœthe de s'être trop désintéressé des affaires publiques. « Aussi longtemps que l'époque de Gœthe a été petite, » disait Laube, « Gœthe a été grand; quand l'époque a été grande, « il est devenu petit. » Les classiques avaient vécu dans l'antiquité, les romantiques dans le moyen âge; le moment était venu, disait-on, de vivre dans le présent.

Mais le présent était peu poétique. Aussi la poésie abdiqua devant la prose. On écrivit surtout des drames, des romans, des nouvelles, et l'on prit rarement la plume sans vouloir démontrer une thèse. On ne s'adressa plus seulement à un public d'élite, mais on se proposa d'agir sur les masses, d'instruire et de diriger la nation. Être lu et compris de quelques délicats, c'était un plaisir de dilettante, auquel il fallait désormais renoncer. L'art pur, tel que l'entendaient Gœthe et Schiller, était considéré comme un

1. Treitschke, ouvrage cité, au quatrième volume.

divertissement frivole. On ne discutait pas seulement les grands intérêts de la patrie ou de l'humanité; on entrait dans les polémiques du jour, on les provoquait même : la publicité des revues prit une importance démesurée. On produisait beaucoup et vite; on ne prenait pas la peine de mûrir un plan, de construire un ensemble. Il aurait semblé naturel, pour une école qui se disait jeune et active, de reprendre la langue dialectique, franche et nette de Lessing; on préféra le style à effet, la pointe, le paradoxe, et le vieux gallicisme revint à la mode. Par une singulière contradiction, ce que cette école d'actualité et de prose a laissé de plus durable, et ce qui a pénétré le plus profondément dans la nation, c'est cette chose subtile, et délicate, et détachée du monde qu'on appelle la poésie de Henri Heine[1].

1. — HENRI HEINE.

Henri Heine avait tous les dons de l'écrivain et du poète, la sensibilité, l'imagination, l'observation prompte, la conception facile, l'expression vive et pittoresque. Ce qui lui manquait, c'était le lien de toutes ces qualités, l'unité morale. Il disait, avec plus d'esprit que de justesse, que le caractère était la ressource de ceux qui n'avaient pas de talent. Pourtant la littérature allemande lui montrait, par de grands exemples, que le talent et le caractère ne sont nullement incompatibles, que même leur union constitue le vrai génie[2].

Il était déjà célèbre quand le hasard des circonstances l'engloba dans la Jeune Allemagne. Il n'avait rien de l'ardeur de propagande qui est la marque distinctive de l'école. Sa vie, comme

1. **A consulter.** — *Das Junge Deutschland*, par Féodor Wehl (Hambourg, 1886), par G. Brandes (Leipzig, 1891) et par J. Prœlss (Munich, 1892).

2. **Œuvres complètes.** — Éditions de E. Elster (7 vol., Leipzig, 1897) et de G. Karpeles (avec la correspondance, 9 vol., Berlin, 1893). — Dans l'édition française des œuvres de Heine, les poésies sont rangées dans un ordre arbitraire; les parties traduites de l'allemand ne manquent pas de contre-sens.

A consulter. — A. Strodtmann, *H. Heine's Leben und Werke*, 2 vol., Berlin, 1867-1869; 3e éd., 1884. — H. Hüffer, *Aus dem Leben H. Heine's*, Berlin, 1878. — R. Prœlss, *H. Heine, sein Lebensgang und seine Schriften*, Stuttgart, 1886. — Karpeles, *H. Heine und seine Zeitgenossen*, Berlin, 1887; *Heine's Autobiographie nach seinen Werken*, Berlin, 1888 : *H. Heine, aus seinem Leben und seiner Zeit*, Leipzig, 1899. — Bœlsche, *H. Heine, Versuch einer ästhetischkritischen Analyse seiner Werke*, Leipzig, 1887. — Louis P. Betz, *Heine in Frankreich*, Zurich, 1895. — L. Ducros, *Henri Heine et son temps*, Paris, 1886. — J. Legras, *Henri Heine poète*, Paris, 1897.

sa nature, est faite de dissonances. Il est né à Dusseldorf, le 13 décembre 1797 [1], de parents israélites. Son père, qui tenait un commerce de draps, était un homme aimable et futile. Sa mère, fille d'un médecin, était, selon tous les indices, une femme supérieure; elle savait le français, l'anglais et le latin, sans parler de l'hébreu; elle était pénétrée de Rousseau; elle avait le goût des choses de l'esprit, tout en étant ennemie de toute affectation. « Si je permets volontiers, » dit-elle dans une lettre, « un certain « élan d'enthousiasme, je hais, en revanche, cette sensibilité « qui est aujourd'hui à la mode. » Ailleurs elle déclare qu'elle se sent la force de s'élever au-dessus des préjugés et des conventions, qu'elle ne reconnaît qu'une limite, celle de la bienséance [2]. Elle a survécu à son fils, qui a toujours eu pour elle une vénération profonde. On sait peu de chose de l'enfance et de la première jeunesse de Henri Heine. Dans les renseignements qu'il a donnés sur lui-même, il se fait tour à tour meilleur ou plus mauvais qu'il n'était. Un trait de sa nature qui se déclara de bonne heure, c'est une grande irritabilité nerveuse, qui contenait déjà le germe de sa dernière maladie. Un bruit, un cri, le faisaient tressaillir; il ne pouvait souffrir qu'on parlât haut en sa présence [3].

La ville de Dusseldorf devint, en 1806, la capitale du grand-duché de Berg, cédé à Napoléon, qui le donna à son beau-frère

1. C'est du moins la date probable. Henri Heine écrit, le 3 novembre 1851, à Saint-René Taillandier : « La date de ma naissance n'est pas trop exacte dans les « notices biographiques sur mon compte. Entre nous soit dit, ces inexactitudes « semblent provenir d'erreurs volontaires, qu'on a commises en ma faveur lors de « l'invasion prussienne pour me soustraire au service de Sa Majesté le roi de « Prusse. Depuis, toutes nos archives de famille ont été perdues dans plusieurs « incendies à Hambourg. En regardant mon acte de baptême, je trouve le 13 dé-« cembre 1799 comme date de ma naissance. La chose la plus importante, c'est « que je suis né, et né au bord du Rhin, où j'avais déjà fait, à l'âge de seize ans, « une poésie sur Napoléon, que vous trouverez dans mon *Buch der Lieder*, sous le « titre des *Deux Grenadiers*, et qui vous fera voir que tout mon culte d'alors était « l'empereur. » Il est probable que c'est en 1816, à l'époque où Henri Heine dut se rendre à Hambourg, que l' « erreur volontaire » fut commise. Il avait besoin, en effet, pour quitter le territoire prussien, d'une autorisation qui pouvait lui être refusée après la dix-septième année; on le rajeunit donc de deux ans. Dans une lettre à Frédéric Rassman, directeur de l'*Almanach des Muses rhéno-westphalien*, lettre écrite en 1821, Henri Heine se donne vingt-quatre ans. — Voir la *Correspondance inédite*, tomes I et III; comparer : K. E. Franzos, *Wann ist Heine geboren?* Berlin, 1899.

2. Voir un article de la *Deutsche Rundschau*, janvier 1877.

3. Il avait l'odorat aussi sensible que l'ouïe; l'odeur du tabac lui était insupportable, comme à Gœthe.

Murat. Un lycée, dirigé par des ecclésiastiques, fut établi au couvent des franciscains. Henri Heine avait dix ans lorsqu'il y entra. Il plaisante spirituellement, dans les *Reisebilder*, l'enseignement qu'il y reçut; mais de cette époque datent sa sympathie pour la France et son admiration pour Napoléon. En 1815, il fut placé dans un comptoir de commerce à Francfort; il y resta quinze jours, dit-il, deux ans selon un autre témoignage, et malgré lui. Ensuite son oncle, le banquier Salomon Heine, le fit venir à Hambourg, et le mit à la tête d'une maison de commission, qui liquida peu de temps après. La liquidation faite, Henri Heine resta encore six mois à Hambourg, abusant des plaisirs qu'offrait la riche ville commerçante, et dont il a donné une peinture dans les *Mémoires de Schnabelewopski*. Sa famille s'étant convaincue qu'il n'était bon ni pour le commerce ni pour la banque, il fit son droit à Bonn et à Gœttingue. A Bonn, il suivit les cours littéraires de Simrock et de Wilhelm Schlegel. A Gœttingue, il reçut, avant l'expiration du semestre, son congé sous la forme du *consilium abeundi*, « pour avoir transgressé les « règlements sur le duel », et la ville lui laissa un souvenir peu agréable, qu'il a consigné dans les premières pages des *Reisebilder*. Il arriva à Berlin, au mois d'avril 1821, se fit présenter à sa coreligionnaire Rahel, et fut mis en contact avec les écrivains marquants du groupe romantique, avec Fouqué, avec Chamisso, avec Schleiermacher; il entra aussi en correspondance avec Immermann. Il fut l'un des habitués de la taverne où Hoffmann prodiguait ses saillies humoristiques. C'est sous les auspices de Rahel et de Varnhagen qu'il publia, en 1822, son premier recueil de poésies [1], qui forma plus tard, sous le titre de *Jeunes souffrances* (*Junge Leiden*), la première partie du *Livre des chansons* ou *Buch der Lieder*. L'année suivante parurent les *Tragédies accompagnées d'un Intermède lyrique*; ces tragédies étaient *Almanzor* et *Ratcliff*, les seuls ouvrages dramatiques que Henri Heine ait jamais composés [2]. Les poésies du *Retour* (*Heimkehr*, 1823-1824), qui forment la troisième partie du *Buch der Lieder*, datent d'un voyage à Lunebourg, où sa famille s'était transportée, et à Hambourg, « le berceau de ses douleurs ». Enfin deux séjours qu'il fit dans

1. *Gedichte*, Berlin, 1822.
2. *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*, Berlin, 1828. — *Almanzor* a été seul joué et sifflé, à Brunswick, le 20 août 1823, et a été repris plusieurs fois, jusqu'en 1899, avec un succès douteux.

l'île de Norderney en 1825 et en 1826, pour se soulager de ses opiniâtres maux de tête, donnèrent lieu aux deux cycles de *la Mer du Nord* (*Nordsee*), qui terminent le *Buch der Lieder*[1].

Ce livre, si l'on remonte à la date des morceaux les plus anciens, tels que la ballade des *Deux Grenadiers*, nous apparaît ainsi comme une confession poétique, où Henri Heine a noté ses impressions, ses rêves, ses peines de cœur, pendant dix années de sa vie. Il contient toute l'évolution de son génie, depuis les sombres visions de sa jeunesse, « les pâles fantômes qui ne veulent plus « rentrer dans la nuit après qu'on les a évoqués », jusqu'aux « bonnes chansons » où sa fougue s'apaise devant le grand spectacle de l'Océan, et, au point de vue de la forme, depuis la langue tourmentée et parfois incorrecte[2] des *Nocturnes* jusqu'aux rythmes clairs et harmonieux de la *Nordsee*. Mais ce qui frappe dès le début, c'est une tendance à se rapprocher de la fermeté et de la concision du chant populaire. Henri Heine procède du romantisme; mais il s'en sépare insensiblement, et il en devient enfin le critique le plus acerbe. Il remarque de bonne heure que le défaut capital des poètes romantiques est l'*indétermination* de la forme; mais il pense que ce défaut ne tient pas spécialement à la nature des sentiments qu'ils expriment. « Les images qui tra- « duisent ces sentiments, » dit-il dans un article qui date de 1820, « peuvent être aussi claires et aussi nettes que celles de la poésie « classique. Nos plus grands romantiques, » ajoute-t-il, « Gœthe « et Wilhelm Schlegel, sont en même temps les plus plastiques « de nos poètes. » Et il cite, à l'appui de sa thèse, le *Faust* de Gœthe et l'élégie de Schlegel sur Rome. Dix ans plus tard, il n'aurait plus fait un pareil rapprochement. Dans le livre *De l'Allemagne* (1833), il développe la même idée, mais il choisit autrement ses exemples : « Nous donnons à la poésie des Grecs et « des Romains le nom de classique, et à la poésie du moyen âge « le nom de romantique. Mais ces dénominations ne sont que des « rubriques vagues; elles ont amené un vrai désordre d'idées, qui « s'est encore accru lorsqu'on a appelé la poésie des anciens plas-

1. Hambourg, 1827. — Dans l'édition française, les poésies du *Buch der Lieder* ont été partagées entre trois volumes : *Poèmes et Légendes*, *Drames et Fantaisies* et *Poésies inédites*.

2. La mère de Heine, à laquelle il dut sa première instruction, parlait incorrectement l'allemand; elle y mêlait des locutions hébraïques. Lui-même dit dans les *Reisebilder* : « Nous autres pauvres Allemands, qui sommes déjà accablés de mille « corvées, il faut encore nous charger de la grammaire d'Adelung et nous tourmenter les uns les autres avec le datif et l'accusatif. » (*Le Tambour Legrand*.)

« tique, au lieu de l'appeler simplement classique. C'est là surtout « ce qui a donné lieu à des malentendus. Les artistes, en effet, « doivent toujours donner à leur sujet, qu'il soit chrétien ou païen, « une forme plastique ; ils doivent le présenter avec des contours « nets. Bref, la plasticité doit être, dans l'art romantique moderne « comme dans l'art antique, la qualité principale. En effet, les « figures de *la Divine Comédie* de Dante ou celles des tableaux de « Raphaël ne sont-elles pas aussi plastiques que celles de Virgile « ou celles des murs d'Herculanum ? »

Renouveler, purifier, simplifier le vieux fonds romantique en lui donnant les contours nets et clairs de la forme classique, tel fut désormais le principe de Heine, et il crut trouver dans le chant populaire le lien naturel entre deux arts en apparence opposés. Dans une lettre à Wilhelm Müller, écrite en 1826, et qui accompagne un envoi des *Reisebilder*, il s'exprime avec plus de détails sur les influences qui ont agi sur lui, et il donne une appréciation intéressante de ses premières œuvres : « J'ai été « longtemps malade et malheureux. Je ne le suis plus qu'à demi, « et cela pourrait peut-être s'appeler le bonheur sur cette terre. « Quant à la poésie, cela va mieux encore, et j'ai bon espoir pour « l'avenir. La *Nordsee* est du nombre de mes dernières poésies, « et vous y verrez quels sons nouveaux je fais entendre et quelles « nouvelles cordes je fais vibrer. Je suis assez grand pour vous « confesser librement que mon petit rythme de l'*Intermezzo* n'a pas « seulement une analogie accidentelle avec votre rythme ordinaire, « mais qu'il doit vraisemblablement sa cadence la plus intime à « vos *lieds* ; car ce sont les aimables *lieds* de Müller que j'appris « à connaître dans le temps même où j'écrivais l'*Intermezzo*. J'ai « subi de très bonne heure l'influence du chant populaire alle- « mand. Plus tard, quand j'étudiais à Bonn, Wilhelm Schlegel « m'a initié à bien des mystères de la métrique. Mais ce n'est « que dans vos *lieds* que je crois avoir trouvé la pure mélodie et « la simplicité vraie que j'avais toujours cherchées. Comme vos « *lieds* sont purs, clairs ! et ce sont tous des chants populaires. « Dans mes poésies, au contraire, la forme seule est jusqu'à un « certain point populaire ; le contenu appartient à une société « où règne la convention. » On sait aussi que le *Cor merveilleux* d'Arnim et Brentano fit une grande impression sur Heine [1].

1. C'est là qu'il a trouvé l'idée de la ballade de Lorelei ; le sujet avait même déjà passé par d'autres mains avant d'arriver jusqu'à lui.

Et comment serait-il resté indifférent devant ce déploiement inattendu de vieilles légendes, en partie authentiques, en partie ingénieusement renouvelées? On pense involontairement à Brentano, à Tieck et à tout le premier groupe romantique, lorsqu'on cherche à se rendre compte de certaines formes de style qui se rencontrent souvent dans l'*Intermezzo*. C'est au chant populaire que Heine a emprunté ces métaphores d'une naïveté enfantine qui font fleurir les lys et les roses sur le visage d'une jeune fille, mais ce sont les premiers romantiques qui lui en ont enseigné l'abus. On pourrait dresser toute une flore du *Livre des chansons*, pour en orner un nouveau pays du Tendre. Les roses chuchotent entre elles, et se content des histoires. Le sapin, qui se dresse sur une montagne du Nord, enveloppé d'un manteau de glace, rêve d'un palmier, qui, dans l'Orient lointain, se désole sur un rocher brûlant. La lune est une orange gigantesque; ailleurs elle est l'amante du lotus, qui rougit en la regardant. Les yeux de la bien-aimée sont tantôt des violettes, tantôt des saphirs; ses lèvres sont des rubis, et elles enchâssent un collier de perles. Son cœur et celui du poète brûlent d'une seule flamme, et dans cette flamme tombe le torrent de leurs larmes. Ces mièvreries sortent du programme que Henri Heine s'était tracé; elles n'ont rien de plastique; ce ne sont pas des *choses vues*. On les supporte, grâce à la simplicité du style, à la brièveté des morceaux, à la légèreté du rythme, et aussi grâce à la passion vraie qui éclate même sous les ornements de mauvais goût [1].

La *Nordsee* forme l'apogée du lyrisme de Henri Heine. Ici tous les sentiments s'élèvent; le goût s'épure, en même temps que la main s'affermit. Le symbolisme amoureux se borne aux étoiles qui représentent les yeux de la bien-aimée. « A la voûte « azurée du ciel, où scintillent les belles étoiles, je voudrais « coller mes lèvres dans un ardent baiser. » Mais ce n'est là qu'une note passagère qui se répète de distance en distance, comme pour marquer l'unité du poème. Le fond du sujet, c'est la mer elle-même, avec sa grâce et sa furie, ses sourires et ses colères, la vie qui s'agite à sa surface et sur ses bords, les super-

1. C'est, par exemple, du pur mauvais goût quand la tête dit : « Que ne suis-je « le tabouret sur lequel reposent les pieds de la bien-aimée! » et quand le cœur dit : « Que ne suis-je la pelote sur laquelle elle pique ses aiguilles! » et quand la chanson dit : « Que ne suis-je le chiffon de papier dont elle se sert pour faire des « papillotes! »

stitions qu'elle engendre, les mythes dont elle s'embellit. Ce sont des scènes d'intérieur, peintes avec la précision d'un tableau hollandais, comme *la Nuit sur la plage.* « Le père et le frère sont sur « la mer, et toute seule dans la cabane est restée la fille du pêcheur. « Elle est assise près du foyer, et écoute le bruissement sourd et « fantasque de la chaudière. Elle jette des ramilles pétillantes au « feu, et souffle dessus, de sorte que les lueurs rouges et flam- « boyantes se réflètent magnifiquement sur son frais visage, sur « ses épaules qui ressortent blanches et délicates de sa grossière « chemise grise, et sur la petite main soigneuse qui noue solide- « ment le jupon court sur la fine cambrure de ses reins [1]. » D'autres fois, c'est l'antique Poséidon qui s'élève au-dessus des flots, la tête couronnée d'ajoncs, pour railler les douleurs de « son cher « poétereau ». Ou c'est une ville légendaire qui a été couverte par les eaux, et dont, par un temps calme, on aperçoit les tours et l'on entend sonner les cloches. Ou enfin, c'est tout l'Olympe qui, par une nuit claire, défile parmi les nuages blancs au bord de l'horizon, Zeus en tête, tenant à la main sa foudre éteinte, et Junon, qui a dû se retirer devant une autre Reine du ciel, « car « les dieux se succèdent dans l'empire comme les hommes.... Et « ces pâles simulacres me regardèrent comme des mourants « transfigurés dans leur douleur, et disparurent. La lune venait « de se cacher derrière les nuées qui s'épaississaient. La mer éleva « sa voix sonore, et sur le ciel s'avancèrent victorieusement les « éternelles étoiles [2]. » La mer est, chez Henri Heine, un être

1. « Vater und Bruder sind auf der See,
« Und mutterseelallein blieb dort
« In der Hütte die Fischertochter,
« Die wunderschöne Fischertochter.
« Am Herde sitzt sie,
« Und horcht auf des Wasserkessels
« Ahnungsüsses heimliches Summen,
« Und schüttet knisterndes Reisig ins Feuer,
« Und bläst hinein,
« Dass die flackernd rothen Lichter
« Zauberlieblich wiederstrahlen
« Auf das blühende Antlitz,
» Auf die zarte, weisse Schulter,
« Die rührend hervorlauscht
« Aus dem groben, grauen Hemde
« Und auf die kleine, sorgsame Hand,
« Die das Unterröckchen fester bindet
« Um die feine Hüfte. »

2. « Und sichtbar errötheten
« Droben die blassen Wolkengestalten,

vivant, qui a une âme et une voix, et il s'identifie avec elle, car elle est ondoyante et changeante comme lui, et elle a, comme lui, son ironie. La forme s'adapte merveilleusement aux sujets; ce n'est plus la petite strophe de quatre vers courts à trois ou quatre accents, c'est le rythme libre, où le vers s'allonge et se rétrécit, selon l'objet qu'il doit peindre, et où toutes les sonorités et toutes les cadences sont calculées avec un art d'autant plus délicat qu'il se dérobe à l'analyse. Ici, dans le fond comme dans la forme, Henri Heine a été créateur [1].

On a voulu savoir quels étaient les yeux de violette dont s'émaillent les strophes de l'*Intermezzo* et du *Retour*, quelle était l'étoile qui scintille dans le ciel de la *Nordsee*. Henri Heine a toujours été sobre de renseignements sur les femmes qu'il a aimées. Il parle cependant, dans le fragment qui est resté de ses Mémoires, de la petit rousse appelée Josépha (*das rothe Sefchen*), la fille du bourreau de Dusseldorf, l'héroïne des *Nocturnes* qui ouvrent le *Buch der Lieder*. Elle était réprouvée à cause de sa famille, comme lui à cause de sa religion : cela créait entre eux une sympathie. Elle lui chantait des chansons macabres, en rapport avec le métier de son père : « Ses grands yeux bruns décelaient « une énigme, et le pli dédaigneux de sa bouche disait : Tu ne « la devineras pas. » C'était le rêve passager, avant l'amour profond, Rosalinde avant Juliette. La vraie passion de Henri Heine, et qui ne s'éteignit qu'après de longues années, fut celle qu'il éprouva pour la troisième fille de son oncle Salomon, Amélie ou Molly. C'est elle qu'il a chantée dans l'*Intermezzo*. Elle était très belle, très courtisée, et très futile; elle se moquait des vers qu'il

« Und schauten mich an wie Sterbende,
« Schmerzenverklärt, und schwanden plötzlich;
« Der Mond verbarg sich eben
« Hinter Gewölk, das dunkler heranzog;
« Hoch aufrauschte das Meer,
« Und siegreich traten hervor am Himmel
« Die ewigen Sterne. »

1. On peut dire que Henri Heine a introduit dans la littérature allemande la poésie de la mer. Herder fit, en 1769, une longue traversée de Riga à Nantes, et l'on se demande, en lisant son Journal, s'il a jamais regardé la mer. Gœthe, étant à Venise en 1786, a vu l'Adriatique, et l'on sait comment il en parle : « J'entendais un grand bruit : c'était la mer, et je la vis bientôt. Elle s'élançait contre le « rivage, en même temps qu'elle se retirait : c'était le milieu du reflux. J'ai donc « vu la mer de mes yeux, et je l'ai suivie sur la belle plage qu'elle abandonne en « se retirant. » Et plus loin : « La mer est un grand spectacle; je veux y faire une « promenade en canot. »

lui présentait. La poésie n'était pas, du reste, très prisée dans la famille. Le banquier lui-même disait, en parlant de son neveu : « Si ce sot garçon avait voulu apprendre quelque chose, il n'au-« rait pas eu besoin de faire des livres. » Amélie épousa, en 1821, un riche propriétaire des environs de Kœnigsberg [1]. Henri Heine la revit deux ans après à Hambourg, et il écrivit à son ami Moser : « La vieille passion éclate encore une fois dans sa violence. Je « n'aurais j'aurais dû venir à Hambourg; au moins il faut que j'en « parte aussi vite que possible. De mauvaises pensées me viennent; « je commence à croire que je ne suis pas organisé comme les « autres hommes, qu'il y a en moi plus de profondeur. Une sombre « colère, comme une couche de métal brûlant, s'étend sur mon « âme. » Il n'y avait pas deux mois que ces mots étaient écrits, quand déjà « sur l'ancienne sottise il en greffait une nouvelle [2] ». Il avait revu aussi une sœur d'Amélie, appelée Thérèse, qui avait huit ans de moins et qu'il avait connue tout enfant. Il crut retrouver en elle « les yeux qui l'avaient rendu malheureux ». Ce fut en quelque sorte un amour par réminiscence. Il fit sur elle quelques-unes de ses plus gracieuses poésies [3]. Mais Thérèse n'était pas moins orgueilleuse que sa sœur, et elle était déjà très mondaine. La première fois qu'il osa s'ouvrir à elle, « elle se mit « à rire à gorge déployée et lui tira une brusque révérence. » Il en exprime son dépit dans une chanson qu'il lui adresse et qui se termine par ces mots : « Ne crois pas cependant que je me « brûle la cervelle, quelque fâcheuse que soit mon aventure. Tout « cela, ma douce amie, m'est déjà arrivé une fois [4]. » Il se réfugiait dans l'ironie. L'amour de Henri Heine est d'une nuance particu-

1. Henri Heine composa à cette occasion le sonnet suivant :

« J'ai vu en rêve un petit homme, un joli petit homme tiré à quatre épingles — « et marchant sur des échasses à pas longs d'une aune ; — il portait du linge écla-« tant de blancheur et un habit fin, — mais au dedans il était grossier et sale.

« C'était au dedans un être pitoyable et nul, — mais au dehors plein de dignité; « — il parlait de bravoure au long et au large, — et prenait même des airs d'arro-« gance et de défi.

« Et sais-tu qui c'est? Viens ici et vois! » — Ainsi parla le dieu des songes, et « le rusé me montra — les images mouvantes dans le cadre d'un miroir.

« Devant un autel se tenait le petit homme; — mon amour était près de lui; tous « deux dirent *oui!* — et mille démons crièrent en riant : *Amen!* »

2. Lettres à Moser, du 11 juillet et du 23 août 1823.

3. *Du bist wie eine Blume, so hold und schön und rein....*

4. « Glaub' nicht, dass ich mich erschiesse,
« Wie schlimm auch die Sachen stehn!
« Das alles, meine Süsse,
« Ist mir schon einmal geschehn. »

lière; ce n'est ni l'amour heureux ni l'amour tout à fait malheureux; c'est un amour à la fois ardent et résigné, non seulement déçu, mais qui va au-devant de la déception et qui l'accepte d'avance. C'est là une des raisons qui expliquent ces chutes inattendues, ces surprises qu'il inflige au lecteur, ces fins de strophe où il tourne son propre enthousiasme en ridicule. L'autre raison est dans le monde où il vivait, qu'il méprisait et dont il ne pouvait se détacher.

Poète dans une société mercantile, pauvre au milieu d'une famille riche, fier et vivant de l'aumône d'un parent, aristocrate par goût et démocrate par principe, Allemand de naissance et Français d'éducation, rêveur et sceptique, amoureux et libertin, il semble que Henri Heine ait réuni en lui tous les contrastes. Et pourtant il allait introduire dans sa vie une contradiction de plus: le juif allait se faire chrétien. Ses études de droit n'étaient pas terminées; il retourna donc à Gœttingue, au mois de janvier 1824. Il dit, dans une lettre à Moser, ce qui, cette fois, stimulait son zèle : « Il faut que mon dîner me soit servi sur un des « plateaux de la balance de Thémis; je ne veux plus vivre des « miettes qui tombent de la table de mon oncle. » Le 20 juillet 1825, il prit son grade de docteur. Il espérait s'ouvrir l'accès des fonctions publiques, entrer plus tard dans la diplomatie; mais sa religion était un obstacle insurmontable. Aussi, quelques semaines auparavant, dans la petite église de Heiligenstadt, aux environs de Gœttingue, il avait passé au protestantisme. Il va sans dire que son incrédulité sortit indemne de l'eau du baptême. On le voit se livrer, après comme avant, à des plaisanteries d'assez mauvais goût sur le christianisme. Mais il était las, dit-il, de son métier de juif-errant. Au reste, sa conversion ne lui profita pas; elle lui fut reprochée par ses anciens coreligionaires comme une apostasie, et elle ne désarma pas les ennemis que lui fit bientôt la publication des *Reisebilder*.

Les deux premières parties, contenant *le Voyage dans le Harz*, *la Mer du Nord*, *le Livre de Legrand* et les *Lettres de Berlin*, avaient déjà paru en 1826 et 1827, avant que le *Buch der Lieder* fût complet. C'est une œuvre unique dans la littérature allemande, et qui ne se classe dans aucun genre; un récit de voyage, puisque l'auteur observe et décrit les pays qu'il traverse; une confession, puisqu'il nous entretient de lui-même, de ses rêves, de ses admirations et surtout de ses haines; une satire, puisqu'il s'attaque

à tout ce qui le gêne et qu'il raille tout ce qui lui déplait; mais c'est avant tout un livre humoristique, où le comique et le sérieux, la critique et la fantaisie, la prose et la poésie se mêlent. La forme est aussi variée que le fond; le ton change d'une page à l'autre; mais la phrase garde toujours quelque chose d'ailé et qui se prête aux mille métamorphoses du sujet. Çà et là, surtout dans les forêts du Harz, on croit entendre comme un écho du *Livre des Chansons* : « L'eau coule en filets argentés sous « les pierres et baigne les racines et les fibres dénudées des « arbres. Quand on se penche et qu'on prête l'oreille, il semble « qu'on entende battre silencieusement le cœur de la montagne. « En plusieurs endroits, l'eau jaillit avec plus d'abondance entre « les pierres et les racines, et forme de petites cascades. C'est là « qu'il fait bon s'asseoir. Des sons et des murmures étranges « viennent de toutes parts; les oiseaux chantent d'amoureuses « mélodies, comme entrecoupées par le désir; les arbres chu- « chotent comme avec mille langues de jeunes filles; et, avec « mille yeux de jeunes filles, les fleurs rares de la montagne nous « regardent, et elles étendent vers nous leurs larges feuilles « capricieusement découpées. Les rayons du soleil se jouent et « scintillent joyeusement autour de nous. Les petites herbes se « font de verdoyants récits. Tout est comme enchanté, tout prend « un air de mystère. Un rêve lointain revit dans l'âme; la bien- « aimée apparaît.... [1] »

En 1827, Henri Heine commença ses voyages lointains, qui formèrent peu à peu les deux derniers volumes des *Reisebilder*. Il alla d'abord à Londres, et s'y ennuya beaucoup. L'Angleterre lui inspira peu de sympathie; il la jugeait trop avec ses préventions napoléoniennes. Il vécut ensuite à Münich, comme collaborateur des *Annales politiques*, visita la Haute-Italie, Gênes, Flo-

1. « Hier und da sieht man, wie das Wasser unter den Steinen silberhell hin- « rieselt und die nackten Baumwurzeln und Fasern bespült. Wenn man sich nach « diesem Treiben hinab beugt, so belauscht man gleichsam das ruhige Herzklopfen « des Berges. An manchen Orten sprudelt das Wasser aus den Steinen und Wur- « zeln stärker hervor und bildet kleine Kaskaden. Da lässt sich gut sitzen. Es « murmelt und rauscht so wunderbar, die Vögel singen abgebrochene Sehnsuchts- « laute, die Bäume flüstern wie mit tausend Mädchenzungen, wie mit tausend « Mädchenaugen schauen uns an die seltsamen Bergblumen, sie strecken nach « uns aus die wundersam breiten, drolliggezackten Blätter, spielend flimmern hin « und her die lustigen Sonnenstrahlen, die sinnigen Kräutlein erzählen sich « grüne Märchen, es ist alles wie verzaubert, es wird immer heimlicher und « heimlicher, ein uralter Traum wird lebendig, die Geliebte erscheint... »

rence, Bologne, Venise, et, à la fin de l'année 1829, il fut de retour à Hambourg. Dans les deux derniers volumes des *Reisebilder*, les souvenirs d'enfance et de jeunesse, qui faisaient le principal charme des livres précédents, disparaissent pour faire place à la satire politique et religieuse, et quelquefois à des polémiques personnelles. C'est surtout par cette partie de son œuvre que Henri Heine est de la Jeune Allemagne. Chaque siècle, dit-il, a sa tâche, par l'accomplissement de laquelle il contribue au progrès de l'humanité. « Mais quelle est la grande tâche de notre « temps? C'est l'émancipation, non pas seulement celle des « Irlandais, des Grecs, des juifs de Francfort, des noirs d'Amé- « rique et autres populations également opprimées, mais celle « du monde entier, et spécialement de l'Europe, qui est devenue « majeure, et qui rejette aujourd'hui les lisières de fer des pri- « vilégiés, de l'aristocratie. Quelques renégats philosophiques de « la liberté ont beau forger les chaînes des syllogismes les plus « subtils, pour nous démontrer que des millions d'hommes sont « créés pour être les bêtes de somme de quelques mille chevaliers « privilégiés; ils ne pourront nous convaincre, tant qu'ils ne prou- « veront pas, comme dit Voltaire, que ceux-là sont nés avec des « selles sur le dos et ceux-ci avec des éperons aux pieds[1]. » L'émancipation du monde entier, c'était un programme à la fois très compréhensif et très vague, le seul programme politique que Henri Heine ait jamais eu; c'était celui que le libéralisme français et allemand avait hérité du XVIIIe siècle.

Henri Heine était encore à Hambourg, quand la nouvelle de la révolution de Juillet arriva en Allemagne. Les événements de Paris eurent un triste contre-coup dans la ville hanséatique. Les juifs, qui étaient très nombreux, furent expulsés à la suite d'une émeute; on ne ménagea que ceux qui pouvaient produire un acte de baptême. Henri Heine accepta avec empres-

1. « Was ist die grosse Aufgabe unserer Zeit? Es ist Emancipation. Nicht bloss « die der Irländer, Griechen, Frankfurter Juden, westindischen Schwarzen und « dergleichen gedrückten Volkes, sondern es ist die Emancipation der ganzen « Welt, absonderlich Europas, das mündig geworden ist, und sich jetzt losreisst « von dem eisernen Gängelbande der Bevorrechteten, der Aristocratie. Mögen « immerhin einige philosophische Renegaten der Freiheit die feinsten Kettenschlüsse schmieden, um uns zu beweisen, dass Millionen Menschen geschaffen « sind als Lastthiere einiger Tausend privilegierter Ritter; sie werden uns dennoch « nicht davon überzeugen können, so lange sie uns, wie Voltaire sagt, nicht « nachweisen, dass jene mit Sätteln auf dem Rücken und diese mit Sporen an « den Füssen zur Welt gekommen sind. »

sement une offre qui lui fut faite par la librairie Cotta, et qui lui permettait de vivre « en Prussien libéré » au foyer de la Révolution. Il se rendit, au mois de juin 1831, à Paris, comme correspondant de la *Gazette d'Augsbourg*, et il prit dès l'abord une position originale, écrivant tour à tour en allemand et en français, servant d'intermédiaire entre deux pays, de trait-d'union entre deux littératures. Ce fut, dit-on, Loève-Veimars qui lui donna l'idée de traduire certaines parties des *Reisebilder* pour la *Revue des Deux Mondes*. Il eut bientôt autour de lui tout un groupe de collaborateurs, dont le plus ingénieux fut Gérard de Nerval et le plus appliqué Saint-René Taillandier. C'est ainsi que parurent simultanément, à Paris et à Hambourg, les deux ouvrages semblables : *De la France* et *Französiche Zustände* (1833). Le livre *De l'Allemagne* fut écrit en français pour la *Revue des Deux Mondes* (1834), avant d'être traduit en allemand. Henri Heine se prenait-il réellement pour un écrivain français, pour un successeur de Voltaire, comme l'appelaient complaisamment ses amis? Cela est douteux. Son français, sans manquer d'allure, a une teinte exotique, comme celui de certains romanciers suisses. En Allemagne, les *Reisebilder* et le *Buch der Lieder* l'avaient mis hors de pair; mais il n'en attirait que davantage l'attention des gouvernements. Il fut compris dans le décret de la Diète fédérale qui proscrivait tous les écrits de la Jeune Allemagne; il répondit par une lettre singulière, insérée au *Journal des Débats* (30 janvier 1836), et qui semblait dictée par l'espoir de faire revenir l'auguste assemblée sur sa décision. On pense bien qu'elle n'en fit rien, et le poète, atteint dans ses intérêts, eut recours à la « grande aumône que le peuple français « distribuait aux étrangers que leur zèle pour la Révolution « avait compromis dans leur patrie [1] ».

Il fit encore, en 1843 et 1844, deux voyages en Allemagne, dont les résultats furent les deux poèmes satiriques, *Atta Troll* et *l'Allemagne, conte d'hiver* [2]. Atta Troll, l'ours danseur, mais qui danse sans grâce, semble personnifier à la fois les faux démocrates, les mauvais poètes, et parfois l'Allemagne entière; c'est un personnage fantastique, dans lequel il ne faut pas trop chercher l'unité de conception. L'important, pour le poète,

1. Le ministère Thiers fit à Henri Heine une pension de 4800 fr., qui lui fut continuée par le ministère Guizot jusqu'en 1848.
2. Appelé *Germania* dans l'édition française.

c'est le détail, ce sont les vérités et les paradoxes, les invectives et les bouffonneries qu'il jette à ses ennemis. Les plus maltraités sont les écrivains de l'école souabe, envers lesquels, du reste, il ne faisait qu'user de représailles [1]. Le décor de cette comédie aristophanesque, où les bêtes jouent les principaux rôles, est grandiose; ce sont les Pyrénées, tantôt « fières comme « des rois, quand le soleil couchant les revêt de pourpre et d'or », tantôt « frissonnantes sous leurs peignoirs blancs que soulève la « brise matinale », tantôt « dressant leurs murs abrupts sur le pas- « sage de la *chasse infernale* ». Ce fut, dit Heine, le dernier chant forestier de la muse romantique; il ajoute qu'il l'écrivit « pour « son propre plaisir, dans le goût capricieux et fantasque de « cette école où il avait passé les plus charmantes années de sa « jeunesse, et dont il avait fini par rosser les maîtres [2]. » Le *Conte d'hiver*, presque aussi capricieux qu'*Atta Troll*, n'a d'autre unité que celle d'un récit de voyage, où l'auteur se permet toutes les digressions; c'est comme un chapitre poétique des *Reisebilder*. Le voyageur sème sur sa route beaucoup d'esprit et beaucoup de malice, mais il faut avouer que la malice est souvent grossière et que l'esprit n'est pas toujours spirituel. Dans les dernières parties, la fatigue est visible.

Le *Conte d'hiver*, qui avait passé à la censure à Hambourg, fut interdit en Prusse; un mandat d'arrêt fut même lancé contre l'auteur, qui résolut dès lors de finir ses jours dans l'exil. Au mois de janvier 1845, il eut sa première attaque de paralysie, et il est probable que la crise fut déterminée en partie par les difficultés qu'il eut avec sa famille après la mort du banquier Salomon [3]. A partir du mois de mai 1848, il resta cloué sur son

1. L'origine de la querelle fut le jugement de Henri Heine sur Uhland dans le livre *De l'Allemagne*, suivi d'un article de Gustave Pfizer dans le 1er volume de la *Deutsche Vierteljahrsschrift* (*Heine's Schriften und Tendenz*); Pfizer reprochait à Heine « de manquer de caractère ». Heine a complété et corrigé son jugement sur Uhland dans le *Schwabenspiegel*.

2. Préface. — Comparer les jugements de Henri Heine sur Wilhelm Schlegel dans le livre *De l'Allemagne* avec les trois sonnets qu'il lui adresse dans la première partie du *Buch der Lieder*.

3. Salomon Heine était mort le 13 décembre 1844, laissant à son neveu une somme de 10 000 francs. Le poète, se fondant sur une promesse de son oncle, réclama la continuation de la pension que celui-ci lui avait servie, et qui se montait à 4 800 fr. Il menaça d'un procès le légataire universel, Charles Heine, fils et successeur de Salomon. La négociation traîna jusqu'en 1847, et ce fut Charles qui finit par céder; il éleva même la pension à 5 000 francs, et il promit de la continuer à la femme du poète, Mathilde, née Mirat, si elle lui survivait. Henri Heine

lit de douleur, sa « tombe de matelas » (*Matratzengruft*), comme il l'appelait. Son agonie se termina le 17 février 1856. Il était réduit à l'état de squelette, et il offrait, dit Théophile Gautier, le phénomène d'une âme vivant sans corps. Dans les derniers mots de son testament, il remercie la France de l'hospitalité qu'elle lui a donnée. A-t-il réellement trouvé chez nous une nouvelle patrie? Peut-on, en général, choisir sa patrie, sans tenir compte des affinités naturelles au milieu desquelles on a grandi et qui ont fini par composer notre âme? On en doute lorsqu'on voit le pauvre sceptique, qui se croyait si bien détaché du sol natal, y retourner sans cesse dans ses pensées :

O Allemagne, mon lointain amour, — quand je pense à toi, les larmes me viennent aux yeux. — La gaie France me paraît morose, — et son peuple léger me pèse.

Seul le bon sens froid et sec — règne dans le spirituel Paris. — O clochettes de la folie, cloches de la foi, — comme vous tintez doucement dans mon pays!

Il me semble que j'entends résonner de loin — la trompe du veilleur de nuit, son familier et doux. — Le chant du veilleur vient jusqu'à moi, — traversé par les accords du rossignol [1].

Il semble, à lire certaines poésies de Henri Heine, qu'il y ait toujours eu dans son âme un coin obscur, connu de lui seul, où les rossignols allemands continuaient de chanter. Il a eu deux patries, mais la première est restée la vraie. Une scission profonde dans sa nature fut la dernière et peut-être la plus douloureuse épreuve de sa vie.

s'engagea, de son côté, à ne jamais rien publier contre sa famille. Ce fut sans doute la première occasion de la mutilation des Mémoires que Henri Heine avait préparés dès l'année 1823. Mais comment ce qui restait de ces Mémoires à la mort du poète a-t-il disparu? Voir, à ce sujet : A. Meissner, *Geschichte meines Lebens*, au 2e volume.

1. « O Deutschland, meine ferne Liebe,
« Gedenk' ich deiner, wein' ich fast!
« Das muntre Frankreich scheint mir trübe,
« Das leichte Volk wird mir zur Last.

« Nur der Verstand, so kalt und trocken,
« Herrscht in dem witzigen Paris.
« O Narrheitsglöcklein, Glaubensglocken,
« Wie klingelt ihr daheim so süss!...

« Mir ist, als hört' ich fern erklingen
« Nachtwächterhörner, sanft und traut,
« Nachtwächterlieder hör' ich singen,
« Dazwischen Nachtigallenlaut. »

(*Letzte Gedichte, Anno 1839*

Henri Heine est, de tous les poètes allemands, sans en excepter Gœthe, celui qui a été le plus souvent mis en musique. Il est, de tous les écrivains allemands, poètes ou prosateurs, le plus lu à l'étranger; cela tient peut-être à ce qu'il est resté assez allemand pour garder sa saveur primitive, et pas assez pour être d'un accès difficile. En Allemagne même, il a été diversement apprécié, selon que son libéralisme français a été plus ou moins conforme aux idées du jour. Il a introduit dans la discussion politique, littéraire, religieuse un dilettantisme qui a fait école, et les errements des disciples ont nui à la considération du maître. Sa gloire durable est dans son lyrisme. Il a créé un mélange de sentiment et de réflexion, de passion et d'ironie, qui est à lui et qui constitue son originalité; il a trouvé la forme classique du romantisme.

2. — BŒRNE. — GUTZKOW. — LAUBE.

Henri Heine, tout en se disant soldat de la liberté, oubliait volontiers son rôle politique et social; il savait qu'il vivrait comme poète. Les autres adeptes de la Jeune Allemagne ont eu un sort différent du sien; les noms de quelques-uns d'entre eux se répètent encore, mais l'oubli se fait déjà sur leurs œuvres. Ils étaient trop de leur temps; ils ont vécu et ils sont morts dans l'actualité.

Louis Bœrne, ou Lœb Baruch, était israélite comme Heine. Il est né à Francfort, en 1786 [1]. Il a connu toutes les humiliations du Ghetto; il a dû se comparer de bonne heure à son compatriote, le patricien Gœthe, et il y a peut-être, dans les jugements qu'il a portés plus tard sur lui, un reste d'amertume, provenant de ses souvenirs de jeunesse. Ne voulant pas être agent d'affaires comme son père, il étudia la médecine. A seize ans, il fut confié aux soins du docteur Marcus Herz à Berlin, et il conçut une vive passion pour la femme du docteur, bientôt veuve, la célèbre Henriette Herz, qui avait vingt-deux ans de plus que lui. Elle lui

1. **Éditions des œuvres.** — Les œuvres complètes de Bœrne ont été publiées en 12 vol. (Hambourg 1862), ses œuvres posthumes en 6 vol. (Manheim, 1844-1850). Nouv. éd., par A. Klaar : *Gesammelte Schriften*, 6 vol.; *Nachgelassene Schriften*, 2 vol.; Hambourg, 1899. — **A consulter** : Gutzkow, *Bœrne's Leben*, Hambourg, 1840; — H. Heine, *Ueber Ludwig Bœrne*, Hambourg, 1840; — M. Holzmann, *L. Bœrne, sein Leben und sein Wirken*, Berlin, 1888.

permit de l'appeler sa chère mère, et lui conseilla de consigner son tourment dans un Journal, qui est peut-être ce qu'il a écrit de plus éloquent [1]. La conquête française amena l'émancipation des juifs dans les contrées du Rhin, et, par une ironie du sort, le futur membre de la Jeune Allemagne occupa pendant quelques années un emploi dans l'administration de la police à Francfort; il siégea au *Rœmer*, rédigeant des procès-verbaux et visant des passeports. Le retour des alliés, en 1813, rétablit l'ancien ordre de choses; on retira aux juifs les droits qu'on leur avait fait acheter à beaux deniers comptants. Bœrne passa au protestantisme, en 1818, et, l'année suivante, il fonda une revue, *la Balance* (*Die Wage*), qui devait être pareille aux revues françaises, et dont il indiqua le programme en ces mots : « La « vie sociale, les sciences et les arts, considérés dans leur union « intime. » — « Celui-là seul, » disait-il, « qui a eu l'occasion de voir « discuter sur une même page et avec la même compétence le « jeu de Talma sur la scène et le jeu d'un ministre devant une « chambre, peut se faire une idée de l'avance que les Français « ont prise sur nous. » *La Balance* dura quatre ans; elle attira l'attention sur Bœrne. Il refusa les offres du prince de Metternich, qui l'appelait à Vienne. En 1819, il fit son premier voyage à Paris. Quelques mois après son retour, sur la requête du ministre prussien, il fut arrêté. Mais on eut du moins la délicatesse, dit-il dans un récit humoristique, de l'arrêter la nuit, pour ne pas inquiéter ses amis, qui pouvaient attribuer son absence à un voyage, et pour lui rendre à lui-même la privation de la liberté moins pénible au début : la nuit, tout le monde n'est-il pas enfermé? Le gardien de sa prison s'assura que les barreaux de la fenêtre étaient bien solides et qu'aucun voleur ne pouvait entrer, et, pour plus de sûreté encore, on lui prit son argent, dont il n'avait nul besoin dans ce Prytanée où les gens de mérite étaient entretenus aux frais de l'État [2]. Il fut, du reste, relâché presque aussitôt. Pendant quelques années encore, il sema au jour le jour dans les revues ses articles politiques et littéraires, sans jamais entreprendre un ouvrage de longue haleine. Il dit dans une préface : « Mes amis m'ont reproché

1. Voir : *Briefe des jungen Bœrne an Henriette Herz*, Leipzig, 1861.
2. Voir, au second volume des œuvres posthumes, *Geschichte meiner Gefangenschaft, nebst Beschreibung der herrlichen Wandgemälde, die sich in der Hauptwache zu Frankfurt befinden.*

« avec chagrin, mes ennemis avec une satisfaction malveillante, « de ne pas savoir faire un livre. Et qu'importe? Un livre est du « vin en tonneau; une page est du vin en bouteille. L'essentiel est « qu'il y ait du vin; et ne faut-il pas le tirer du tonneau pour le « boire? Pour lire un livre, ne faut-il pas le décanter en chapitres? « J'ai pensé, du reste, que le temps actuel était trop pressé pour « lire des livres; le monde est en voyage. » Après la révolution de Juillet, Bœrne s'établit définitivement à Paris, où il mourut en 1837.

Les *Lettres de Paris*[1], qui l'ont surtout rendu célèbre, n'ont été réunies en volumes qu'à une époque où quelques-unes des prévisions qu'il avait formulées étaient déjà démenties par les faits, et il donna par là même une grande preuve de sa sincérité. Dès l'année 1830, il annonce que la révolution triomphera à bref délai dans toute l'Europe. L'insurrection de la Pologne est, pour lui, le commencement de la décadence russe. Quand le choléra éclate à Moscou, il y voit le doigt de Dieu : les puissances ne pourront plus rassembler de grandes armées. « La Révolution « française sera successivement traduite dans toutes les langues « européennes, et nous ne conseillons pas de l'empêcher : on « forcerait sans cela tout le monde à apprendre le français, « tandis que dans une traduction on pourrait corriger les fautes « de l'original. » Il hait les souverains, par principe : « Avec « dix aunes de corde, on donnerait la paix au monde. » Il en veut à Rothschild, le grand courtier des emprunts d'État, de fournir aux puissances les moyens d'opprimer la liberté. A sa pitié pour les peuples se mêle du mépris, lorsqu'il parle de l'Allemagne. « Les Espagnols, les Italiens, les Russes sont des esclaves, « les Allemands sont des domestiques. — L'Allemagne, avec ses « tribunaux, sa censure, ses corporations, sera bientôt le cabinet « d'antiquités de l'Europe. » En somme, toute la politique de Bœrne est prise dans les journaux et dans les livres; il n'observe pas. Ses jugements littéraires sont dictés par ses préventions ou ses rancunes, et toujours empreints de naïveté. Il parle gravement de tout, même des romans de Paul de Kock. Il ne peut pardonner à Gœthe son indifférence avant et après 1815 : une parole de lui aurait suffi pour déjouer les plans de la Sainte-Alliance. Schiller lui-même n'est qu'un idéaliste timide; il s'est peint dans

1. *Briefe aus Paris*, 6 vol., Paris, 1831-1834.

Guillaume Tell, qui baisse les yeux devant le chapeau de Gessler, pour s'excuser de ne pas lui faire sa révérence. L'idéal de Bœrne est Jean-Paul; il l'a célébré dans un éloge funèbre, qui n'est qu'un exercice de rhétorique fleurie. Il a emprunté le style laborieusement métaphorique de Jean-Paul, en le serrant dans sa phrase courte et hachée, et en y mettant la pointe de sa concision. Quand, par hasard, il exprime simplement ce qu'il voit, il a des pages qu'on dirait traduites de La Bruyère. « Tout le monde « lit, » écrit-il pendant son premier séjour à Paris, « chacun lit. « Le cocher sur son siège tire un livre de sa poche, aussitôt que « son maître est descendu de voiture. La fruitière au marché se « fait lire *le Constitutionnel* par sa voisine, et le portier d'hôtel lit « tous les journaux qui lui sont remis pour les voyageurs. Pour « un peintre de mœurs, il n'y a pas de scène plus riche à observer « que le jardin du Palais-Royal, le matin. Là mille personnes « tiennent des journaux à la main, et se présentent avec la plus « grande variété d'attitudes et de mouvements. L'un est assis, « l'autre debout, un troisième marche d'un pas tantôt plus lent, « tantôt plus pressé. Voilà qu'une nouvelle attire plus fortement « son attention, et, oubliant de poser le second pied, il s'arrête « pendant un instant immobile sur un seul, comme Siméon le « stylite. D'autres sont appuyés à un arbre, d'autres à la balus- « trade qui entoure les parterres de fleurs, d'autres aux piliers « des arcades. Le garçon boucher essuie sa main sanglante, pour « ne pas rougir le journal qu'il tient, et le pâtissier ambulant « laisse ses gâteaux se refroidir pour ne pas interrompre sa « lecture. Si jamais Paris venait à périr comme Herculanum et « Pompéi, et si, mettant à découvert le Palais-Royal avec ses « visiteurs, on les trouvait dans la position où la mort les a sur- « pris — les feuilles de papier seraient réduites en poussière — « les archéologues se casseraient la tête pour deviner ce que ces « hommes faisaient quand la lave les a ensevelis. Il n'y avait là « ni marché ni théâtre, la disposition des lieux le prouve. Aucun « autre spectacle n'attirait leur attention, car les têtes sont « tournées dans des directions différentes, et le regard était « baissé. Qu'ont-ils donc fait? demandera-t-on, et personne ne « répondra : Ils lisaient les journaux [1]. »

1. « Alles liest, Jeder liest. Der Miethkutscher auf seinem Bocke zieht ein Buch « aus der Tasche, sobald sein Herr ausgestiegen ist; die Obsthökerin lässt sich « von ihrer Nachbarin den Constitutionnel vorlesen, und der Portier liest alle

Charles Gutzkow est un journaliste qui a transporté les habitudes du journalisme dans la littérature. Il y a peu de grands problèmes dont il ne se soit occupé, et il n'y en a aucun dont il ait donné une solution précise. Son esprit était toujours en éveil, et sa plume courait fiévreusement sur toutes sortes de sujets. Mais il ne savait pas choisir entre les matériaux qu'il entassait, et lorsqu'il abordait une grande composition, la forme devenait lâche et traînante. Son œuvre manque de continuité et d'harmonie. Il étonna le public plus qu'il n'agit sur lui, et, quoiqu'il ne jugeât rien au-dessus de sa compétence, il ne sut jamais se contenter lui-même. Ses amis le rapprochaient complaisamment de Lessing, et ce rapprochement, s'il avait été fondé, aurait assurément fait le plus grand honneur à l'école; mais rien ne ressemble moins à la science consommée, à l'esprit ferme et lucide de Lessing que l'universalité superficielle du nouveau critique. Né à Berlin, en 1811, le jeune Gutzkow n'avait pas terminé ses études universitaires, quand la nouvelle de la révolution de Juillet se répandit en Allemagne. Il en fut profondément ému, et il pensa aussitôt que le mouvement allait gagner les autres États de l'Europe, transformer les institutions politiques, modifier peut-être les relations sociales. Il voyagea en Allemagne, en Autriche, dans le Nord de l'Italie, écrivit dans les journaux et les revues, et fut même pendant quelque temps le

« Blätter, die im Hotel für die Fremden abgegeben werden. Für einen Sitten-« maler gibt es keinen reichern Anblick, als der Garten des Palais-Royal in den « Vormittagsstunden. Tausend Menschen halten Zeitungen in der Hand und zeigen « sich in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen. Der Eine sitzt, der « Andere steht, der Dritte geht, bald langsamern, bald schnellern Schrittes. Jetzt « zieht eine Nachricht seine Aufmerksamkeit stärker an, er vergisst den zweiten « Fuss hinzustellen, und steht einige Sekunden lang wie ein Säulenheiliger, auf « einem Beine. Andere stehen an Bäume gelehnt, Andere an den Geländern, « welche die Blumenbeete einschliessen, Andere an den Pfeilern der Arkaden. « Der Metzgerknecht wischt sich die blutigen Hände ab, die Zeitung nicht zu « röthen, und der ambulirende Pastetenbäcker lässt seine Kuchen kalt werden « über dem Lesen. Wenn einst Paris auf gleiche Weise unterginge, wie Herku-« lanum und Pompeji untergegangen, und man deckte den Palais-Royal und die « Menschen darin auf, und fände sie in derselben Stellung, worin sie der Tod « überrascht — die Papierblätter in den Händen wären zerstäubt — würden die « Alterthumsforscher sich die Köpfe zerbrechen, was alle diese Menschen eigent-« lich gemacht hatten, als die Lava über sie kam. Kein Markt, kein Theater « war da, das zeigt die Œrtlichkeit. Kein sonstiges Schauspiel hatte die Aufmerk-« samkeit angezogen, denn die Köpfe sind nach verschiedenen Seiten gerichtet, « und der Blick war zur Erde gesenkt. Was haben sie denn gethan? wird man « fragen, und keiner wird darauf antworten : sie haben Zeitungen gelesen. » (*Schilderungen aus Paris.*)

collaborateur de Menzel dans le *Morgenblatt*; c'est pour cette feuille qu'il écrivit *le Sadducéen d'Amsterdam*, une de ses meilleures nouvelles, dont il reprit plus tard le sujet dans la tragédie d'*Uriel Acosta*. Puis il publia ses deux romans philosophiques, *Maha Guru ou Histoire d'un dieu* et *Wally la sceptique* [1], dont le second attira sur lui les foudres fédérales. Wally fut dénoncée par Menzel comme un scandale public. C'était la première fois que la doctrine du mariage libre trouvait en Allemagne un avocat convaincu et quelquefois éloquent. L'héroïne principale se partage aimablement entre une union de son choix et son union légale, et un tableau final rappelle la scène la moins voilée de la *Lucinde* de Frédéric Schlegel. Mais la *Lucinde* avait du moins le mérite d'être courte, tandis que *Wally* se perd en déclamations inutiles; l'auteur la remania plus tard, sous un autre titre [2], sans la corriger beaucoup. Gutzkow, outre l'interdiction sommaire dont ses écrits furent frappés avec ceux de la Jeune Allemagne, fut condamné à trois mois de prison par le tribunal de Manheim; il garda de son procès une irritation qui ne se calma jamais entièrement, et qui, jointe à des excès de travail, menaça plus tard de troubler sa raison. Il publia rapidement plusieurs ouvrages de critique philosophique et littéraire [3], fonda *le Télégraphe* dans la ville libre de Hambourg, et porta ensuite ses idées au théâtre. Le thème ordinaire de ses drames, c'est le conflit du sentiment naturel avec l'intérêt, l'ambition, la vanité, le préjugé, tout ce qu'on appelle les nécessités et les conventions sociales. Dans *Richard Savage* (1839), c'est un jeune écrivain, enfant naturel, qui cherche en vain à conquérir l'affection de sa mère, et qui meurt dans l'abandon. Dans *Uriel Acosta* (1846), la meilleure tragédie de Gutzkow, écrite en vers, un philosophe de naissance juive, condamné par la synagogue, se donne la mort, après une rétractation inutile qui lui a été arrachée par sa famille. Les effets mélodramatiques et les complications de l'intrigue gâtent parfois ce que les sujets auraient en eux-mêmes d'intéressant. Certaines

1. *Maha Guru oder Geschichte eines Gottes*, 2 vol., Stuttgart, 1833. — *Wally die Zweiflerin*, Manheim, 1835.
2. *Vergangene Tage*, Francfort, 1852.
3. *Zur Philosophie der Geschichte*, Hambourg, 1836 (écrit en prison, contre Menzel); *Œffentliche Charaktere*, Stuttgart 1835 (recueil d'anciens articles); *Beiträge zur Geschichte der neuesten Litteratur*, 2 vol., Stuttgart, 1836; *Gœthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte*, Berlin, 1836; *Zeitgenossen*, 2 vol., Stuttgart, 1837.

pièces, dont il suffit de citer les titres, *Werner ou le Cœur et le Monde*, *Ella Rose ou les Droits du cœur*, ne sont qu'un retour au drame moralisant d'autrefois, avec un ton plus doctrinaire [1]. Les comédies de Gutzkow tournent facilement à la caricature; ici encore, c'est la mesure qui manque. Il est difficile de croire, par exemple, que les mœurs de l'aristocratie allemande aient été aussi grossières qu'il les représente dans *l'École des riches* [2]. La meilleure de ces comédies est celle qui a pour titre *la Perruque et l'Épée* [3], peinture assez spirituelle, quoique poussée au baroque, de la cour de Frédéric-Guillaume Ier; on hésita d'abord à la jouer, parce qu'un roi de Prusse y paraissait en manches de chemise. Gutzkow, après avoir fait un voyage à Paris, succéda, en 1847, à Tieck dans la direction du théâtre de Dresde; mais il résigna bientôt cette fonction, pour laquelle il n'était point fait, et il termina ses deux grands romans, *les Chevaliers de l'Esprit* et *le Magicien de Rome* [4]. C'était un même tableau sous deux aspects différents, une peinture de l'Allemagne politique et religieuse après l'échec de la révolution de 1848. Mais les proportions étaient immenses : l'auteur lui-même sembla le reconnaître, puisqu'il raccourcit le plan des deux ouvrages à mesure qu'il approcha de la fin. Il s'était fait, au début, une théorie du roman, qu'il développe dans la préface. L'ancien roman, disait-il, était une succession (*ein Nacheinander*); le roman moderne devait être une juxtaposition (*ein Nebeneinander*); toutes les classes, depuis le mendiant jusqu'au roi, devaient s'y montrer côte à côte. Gutzkow s'épuisa dans cet effort. En 1865, il voulut se rendre à Francfort, auprès de sa famille. Arrivé à Friedberg, il essaya de se donner la mort. On crut à un accès de folie, et on le transporta dans l'asile de Saint-Gilgenberg, près de Bayreuth. Lui-même déclara plus tard que ce qui l'avait déterminé, c'était « la froide résolution de sortir d'un monde où il ne trouvait que « peine et déception ». Un mouvement de sympathie se déclara pour lui dans toute l'Allemagne; on fit des souscriptions en sa faveur; on donna des représentations à son bénéfice. Il rétablit sa santé en Suisse. Les événements de 1870 l'attirèrent à Berlin,

1. *Werner oder Herz und Welt*, 1840. — *Ella Rose oder die Rechte des Herzens*, 1856.
2. *Die Schule der Reichen*, 1841.
3. *Zopf und Schwert*, 1843.
4. *Die Ritter vom Geiste*, 9 vol., Leipzig, 1850-1852. — *Der Zauberer von Rom*, 9 vol., Leipzig, 1859-1862.

mais il ne tarda pas à se montrer mécontent du nouvel ordre de choses. Il mourut en 1878, étouffé par la fumée d'un incendie qui avait éclaté dans son appartement. Le plus important des ouvrages qu'il écrivit encore après 1870 est un roman, *les Nouveaux Frères de Sérapion* [1], une peinture du nouvel Empire, sa dernière déception. « Une outrecuidance qui se croit tout permis, » dit un personnage de ce roman, « une aveugle soif de jouissance, « un esprit de rancune et de rapine (*Rauf- und Raubgeist*), reste « des habitudes de la guerre, ont créé une situation morale dont « le signe le plus manifeste est la chasse aux emplois. L'élan « national est paralysé. Et qui profitera de la révolution? Rome « et l'Internationale [2]. »

Henri Laube est un reflet de Heine et de Gutzkow, surtout du premier. Il n'a laissé aucune trace dans la littérature, mais il représente assez bien le côté extérieur, on pourrait dire pittoresque, de la Jeune Allemagne, jusqu'au jour où il baissa la tête devant les autorités et rentra dans le camp des *philistins*. Il a raconté avec esprit sa vie d'étudiant, dans les *Souvenirs* qui remplissent le premier et le dernier volume de ses œuvres diverses. Il voyagea en artiste ambulant, sac au dos et sa guitare en bandoulière, et il affectait de porter des costumes étranges, quand sa bourse le lui permettait. C'est ainsi qu'il arriva, en 1826, à l'université de Halle. Il était né en 1800, à Sprottau, dans la Basse-Silésie; son père était maçon, et sa ville natale faisait les frais de ses études. Il s'affilia d'abord à l'association des étudiants, la *Burschenschaft*, qui étendait ses ramifications sur toute l'Allemagne. Il s'imaginait alors naïvement, dit-il, que la grande levée de 1813 n'avait eu pour but que de créer la *Burschenschaft*, et que celle-ci à son tour pouvait seule donner la liberté à l'Allemagne. Il passa six semaines au *carcer*, pour avoir fait claquer son fouet en pleine rue sous le nez du juge universitaire, et il fut congédié avec une note de blâme, qui le suivit pendant le reste de sa carrière. Laissant son lit et son manteau en paiement à son logeur, il alla terminer ses études,

1. *Die neuen Serapionsbrüder*, 3 vol., Breslau, 1877.

2. **Éditions des œuvres.** — La mort de Gutzkow interrompit la publication de ses œuvres complètes, dont il existe deux séries : la première (20 vol., Iéna, 1871-1872) est formée des ouvrages dramatiques; la seconde (12 vol., 1873-1876) est consacrée aux romans et aux travaux d'histoire littéraire, mais elle ne contient ni *Wally*, ni les *Ritter vom Geiste*, ni le *Zauberer von Rom*, ni les *Serapionsbrüder*. — Sur sa vie, voir : *Rückblicke auf mein Leben*, Berlin, 1875.

telles qu'il les entendait, à l'université de Breslau. Il écrivit dès lors, avec sa déplorable facilité de plume, deux pièces de théâtre, qu'il n'a jamais admises dans le recueil de ses œuvres, mais qui eurent un succès momentané devant le public : c'étaient un drame sur Gustave-Adolphe et une farce dont le sel consistait en plaisanteries et en jeux de mots sur le violoniste Paganini. La révolution de Pologne le jeta décidément dans les luttes politiques. Il prit, en 1832, la direction du *Journal pour le monde élégant*, qui se publiait à Leipzig. Il écrivit son grand roman, *la Jeune Europe*, et ses *Nouvelles de voyage* [1]. Celles-ci rappellent les *Reisebilder* de Henri Heine, et l'analogie n'est pas seulement dans le titre. Laube essaye de s'approprier la fantaisie légère, tour à tour humoristique et sarcastique, de Heine. Il lui emprunte même son culte napoléonien : Heine avait vu l'empereur de ses yeux, Laube s'imagine l'avoir vu en rêve ; le tambour Legrand reparaît aussi sous la figure du cavalier Gardy. *La Jeune Europe* se compose de trois parties, dans lesquelles on peut suivre l'évolution politique de l'auteur. La première est intitulée *les Poètes*, la seconde *les Guerriers*, la troisième *les Bourgeois*. Les poètes, avec les *poétesses* leurs compagnes, pratiquent le mariage libre à la façon de la Wally de Gutzkow ; seulement ils ont plus de fatuité que de passion ; ce sont des libertins par dilettantisme. Les guerriers combattent pour l'affranchissement de la Pologne ; un caractère intéressant est celui du juif Joël, qui, malgré son dévouement à la cause nationale, ne peut se faire pardonner sa religion. Les bourgeois sont des découragés ou des convertis ; ils acceptent des fonctions publiques avec résignation et même avec reconnaissance, et sévissent à l'occasion contre leurs coreligionnaires politiques d'autrefois. Pendant que ce roman se publiait, les gouvernements avaient l'œil sur l'auteur. Il fut expulsé de la Saxe, en 1834. Il se rendit alors à Berlin, et y resta malgré les avertissements de ses amis. Là on lui intenta un procès en forme, et l'on commença par lui faire subir neuf mois de prison préventive. L'interrogatoire terminé, il fut relégué à Naumbourg sur la Saale, et placé sous la surveillance de la police : surveillance peu gênante, du reste, grâce au commissaire qui en était chargé,

1. *Das junge Europa*, 4 vol., Manheim, 1833-1837. — *Reisenovellen*, 6 vol., Manheim, 1834-1837.

et qui le laissa même se promener jusqu'à Leipzig. Son procès se continua, pendant que la vente de ses écrits était interdite, et se termina, en 1837, par une condamnation à dix-huit mois de réclusion; mais on lui permit de les passer au vieux château du prince Pückler-Muskau, en Silesie, et il ne fut jamais plus tranquille que dans cette prison. Il écrivit là son *Histoire de la littérature allemande*, en quatre volumes, ouvrage superficiel, où l'on sent trop le manque d'études préparatoires. Il édita aussi les œuvres de Heinse, l'auteur du roman d'*Ardinghello* et son principal modèle, après Gutzkow et Heine. En 1848, il fut élu au parlement de Francfort; il siégea au centre gauche, et, se trouvant en désaccord avec ses électeurs, il déposa son mandat l'année suivante. Le ministre autrichien Schmerling le fit appeler à la direction du théâtre de la Hofburg à Vienne, qu'il garda pendant dix-sept ans. Il dirigea ensuite le grand théâtre de Leipzig jusqu'en 1870, et revint à Vienne pour fonder le *Stadttheater*; il mourut en 1884. Il a écrit, avant et pendant sa direction, un grand nombre de pièces qui ont peu vécu. Ses drames en prose, *Monaldeschi* (1845), *la Sorcière d'ambre* (1846), *Struensee* (1847), *le prince Frédéric* (1854), *Montrose* (1859), sont faibles de conception et de style. Quelques-unes de ses comédies, *Gottsched et Gellert* (1847) et surtout *les Élèves de l'École de Charles* (*die Karlsschüler*, 1847), se sont maintenues un peu plus longtemps, à cause des souvenirs nationaux qu'elles réveillaient; dans la dernière, le jeune Schiller joue un des principaux rôles. La tragédie du *Comte d'Essex* (1856) est écrite, à l'exception de quelques scènes, en vers ïambiques; mais les vers de Laube sont à peine des vers. Laube a même fait une tentative, qui ne pouvait être que malheureuse, pour terminer le *Démétrius* de Schiller (1872). Au milieu de tous ces travaux, et tout en dirigeant son théâtre, il a gardé assez de loisir pour délayer dans un long roman l'histoire de la guerre de Trente Ans[1]. En somme, Laube est un ouvrier littéraire alerte et prompt, s'assimilant facilement les idées des autres, et assez habile à les

1. *Der deutsche Krieg*, 9 vol., Leipzig, 1863-1866. — **Éditions des œuvres** : *Dramatische Werke*, 13 vol., Leipzig, 1845-1874; — *Gesammelte Schriften*, 16 vol., Vienne, 1875-1882; le premier et le dernier volume contiennent les *Erinnerungen*, l'un depuis 1810 jusqu'en 1810, l'autre de 1841 à 1881. — Les ouvrages où Laube a consigné son expérience théâtrale ont gardé de l'intérêt : *Das Burgtheater*, Leipzig, 1868; *Das Norddeutsche Theater*, Leipzig, 1872; *Das Wiener Stadttheater*, Leipzig, 1875.

mettre en œuvre. Il serait sans doute oublié, s'il n'avait fait partie de la Jeune Allemagne; le décret de la Diète, en l'associant à Heine, à Gutzkow, à Bœrne, lui a conféré une ombre d'immortalité [1].

1. **Wienbarg. Théodore Mundt. Louise Mühlbach. Gustave Kühne. Hermann Marggraff.** — Ludolf Wienbarg (1802-1872), qui avait donné son nom à l'école, est rentré le premier dans l'oubli. Après le décret qui le frappa, il vécut comme journaliste à Hambourg et à Altona. Il a recueilli les meilleurs de ses articles dans : *Zur neuesten Litteratur* (Manheim, 1835; 2e éd., Hambourg, 1838), et dans un volume de *Vermischte Schriften* (Altona, 1840), qui n'eut pas de suite. Il a publié aussi des relations de voyage, et il a retracé l'histoire du Schleswig-Holstein.

Théodore Mundt (1808-1861) a été un des plus ardents champions de l'école. Il a d'abord érigé un monument à la romanesque Charlotte Stieglitz, qui se donna la mort pour réveiller le génie poétique de son mari (*Charlotte Stieglitz, ein Denkmal*, Leipzig, 1835). Il a écrit ensuite un roman mystico-sensualiste : *Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen* (Leipzig, 1835), sans parler de ses autres romans et nouvelles. Ses esquisses et impressions de voyage dénotent l'influence de Henri Heine. Son histoire de la littérature contemporaine de l'Allemagne (*Geschichte der Litteratur der Gegenwart vom Jahr 1789 bis zur neuesten Zeit*, Leipzig, 1842; 2e éd., 1853) est encore utile à consulter. Sa femme, Louise Mühlbach (1814-1873), après avoir prêché l'amour libre dans ses premiers ouvrages, se fit un genre particulier de roman historique, en racontant, dans d'interminables séries de volumes, les destinées des grandes familles souveraines; Frédéric II, Napoléon, Alexandre Ier, Joseph II eurent chacun leur cycle.

Gustave Kühne (1806-1888) et Hermann Marggraff (1809-1864) se sont faits les historiens littéraires de l'école et de toute l'époque, le premier dans ses *Caractères d'hommes et de femmes* (*Weibliche und männliche Charaktere*, 2 vol., Leipzig, 1838; nouv. éd., *Deutsche Charaktere*, 4 vol., Leipzig, 1866), le second dans son *Histoire de la civilisation et de la littérature récentes de l'Allemagne* (*Deutschlands jüngste Kultur- und Litteratur-Epoche*, Leipzig, 1839). Kühne a peint la vie des couvents dans plusieurs séries de nouvelles (*Klosternovellen*, 2 vol., Leipzig, 1838; 2e éd., 1862; *Wittemberg und Rom, Klosternovellen aus Luthers Zeit*, 3 vol., Berlin, 1877).

TROISIÈME SECTION

LA SCIENCE ET L'HISTOIRE

CHAPITRE PREMIER

LES FRÈRES GRIMM
GUILLAUME ET ALEXANDRE DE HUMBOLDT

1. Les frères Grimm. Différence de leurs natures. Leurs efforts communs pour la reconstitution de l'ancienne Germanie. Caractère patriotique de leur œuvre. — 2. Guillaume de Humboldt; ses idées sur le gouvernement; ses écrits philologiques; ses *Lettres à une amie*. — 3. Alexandre de Humboldt; ses voyages; le *Cosmos*.

1. — LES FRÈRES GRIMM.

L'œuvre de restauration que Brentano et Achim d'Arnim avaient vaguement conçue, qu'ils n'avaient exécutée qu'en partie et non sans tâtonnements, les frères Grimm la reprirent avec méthode et la poursuivirent avec une rare persévérance. Jacques surtout, l'aîné des deux frères, mit au service de cette œuvre un génie où s'unissaient les dons les plus divers, la hardiesse des vues et la patience des recherches, le coup d'œil de l'inventeur et le scrupule du savant. On s'étonne d'abord de l'étendue du programme qu'il se traça, et, à mesure qu'on voit ce programme se réaliser, on admire la puissance de l'effort qu'il a fallu déployer pour y suffire. Reconstituer l'ancienne Germanie, avec sa langue, sa religion, ses traditions mythiques et héroïques, ses lois et ses coutumes, montrer, dans tous ces éléments de la vie nationale, le lien entre le passé et le présent, c'était comme une terre nouvelle à découvrir. Jacques Grimm ne pouvait se proposer de la parcourir en entier, même avec un

collaborateur aussi actif et aussi dévoué que son frère; mais il en traça les limites, il en marqua les régions, et il ouvrit les chemins qui y conduisaient [1].

Les deux frères sont nés à Hanau, Jacques en 1785, Wilhelm en 1786. Ils firent ensemble leurs études au lycée de Cassel et à l'université de Marbourg. En 1805, Jacques Grimm accompagna son maître, le jurisconsulte Savigny, dans un voyage à Paris, et, profitant des ressources que lui offraient les bibliothèques de cette ville, il commença ses études sur la littérature allemande du moyen âge. Trois ans après, le roi Jérôme de Westphalie lui confia la direction de sa bibliothèque privée à Wilhelmshœhe. Après la chute de Napoléon et le retour de l'électeur, Jacques Grimm fut nommé second bibliothécaire à Cassel, et Wilhelm lui fut adjoint comme secrétaire. Ce fut l'époque de leurs grands travaux, « la plus tranquille, la plus laborieuse, la plus féconde « de ma vie », dit Jacques dans son autobiographie. Quand Wilhelm se maria, en 1825, son frère garda sa place au foyer commun. En 1829, la charge de premier bibliothécaire devint vacante : elle revenait, comme avancement naturel, à Jacques Grimm; on lui préféra un candidat étranger. Il accepta alors une chaire qui lui fut offerte à l'université de Gœttingue, avec un emploi de bibliothécaire; son frère devint sous-bibliothécaire à côté de lui. En 1837, tous deux furent destitués, avec cinq de leurs collègues, pour avoir protesté contre l'abolition de la constitution hanovrienne. Ils revinrent à Cassel, où ils vécurent quelques années dans la retraite. Enfin, en 1841, le roi Frédéric-Guillaume IV les fixa à Berlin; ils furent tous deux membres de l'Académie des sciences. Wilhelm mourut le premier, en 1859, et son frère disait, l'année suivante, dans un discours lu devant l'Académie : « Au temps où nous allions à l'école, une seule « chambre et un seul lit nous recevaient, et nous travaillions à « la même table. Plus tard, ce furent deux tables, enfin deux « chambres contiguës. Mais nous avons toujours demeuré sous « le même toit. Notre avoir était en commun; nos livres aussi,

1. **A consulter.** — *Freundesbriefe von Wilhelm und Jakob Grimm, herausgegeben von* A. Reifferscheid ; Heilbronn, 1878. — *Briefwechsel zwischen Jakob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit, herausgegeben von* Herman Grimm *und* G. Hinrichs; Vienne, 1881. — *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm, Dahlmann und Gervinus, herausgegeben von* E. Ippel; 2 vol., Berlin, 1885-1886. — W. Scherer, *Jakob Grimm*, Berlin, 1865; 2e édit., 1885. — Rudolf von Raumer, *Geschichte der germanischen Philologie*, Munich, 1870.

« excepté ceux qu'il fallait avoir sous la main et que, pour cela, « on achetait en double exemplaire. Il y a apparence que nos « derniers lits seront faits l'un à côté de l'autre. » Jacques Grimm fut enterré près de son frère, en 1863.

L'harmonie qui régna toujours entre eux, et même l'utilité de leur collaboration, tenaient autant à la diversité de leurs aptitudes qu'à la conformité de leurs goûts. Jacques Grimm le constatait, avec sa franchise ingénue, dans la suite de ce même discours : « C'est quand j'entrepris la *Grammaire allemande* que « nous sentîmes d'abord, entre nos deux natures, une divergence « que nous ne comprîmes parfaitement que dans la suite. Dès « l'enfance, j'apportais au travail une ténacité que la santé débile « de mon frère lui interdisait. Il avait, de son côté, des éclairs « d'assiduité qui n'étaient pas dans mon genre de vie. Toute sa « manière d'être le prédisposait moins à l'invention qu'au déve- « loppement tranquille et sûr de ce qu'il portait en lui. Tout ce qui « rentrait dans le cercle de ses recherches, il l'observait avec soin, « il l'approfondissait; mais il passait à côté du reste. Et cepen- « dant, pour trouver, ne faut-il pas chercher à droite et à gauche, « sans prévoir en quel lieu on lèvera peut-être un trésor? Ceux « qui osent, le sort les favorise et leur met tout sous la main, « sans qu'ils s'en doutent. Wilhelm n'aimait pas à s'aventurer. « Je ne sais s'il a jamais entrepris de lire d'un bout à l'autre « certains documents de première importance, un Ulfilas, un « Otfrid, un Notker; je l'ai fait souvent et toujours avec fruit. « Il lui suffisait de chercher les passages qu'il avait besoin de « comparer. Une règle grammaticale ne l'intéressait que par le « rapport qu'elle pouvait avoir avec ses études du moment. « Comment aurait-il pu trouver la règle et en déterminer toute « la portée? Il avait du plaisir à suivre un travail et à s'en laisser « distraire; mon plaisir à moi et ma distraction étaient le travail « même. Que de soirées j'ai passées, jusque bien avant dans la « nuit, sur mes livres, tandis que mon frère était le bienvenu « dans un groupe joyeux qu'il charmait par son talent de causeur « et de conteur! Il aimait aussi la musique, beaucoup plus que « moi[1]. » Leur manière d'écrire est également différente. Wil-

1. Dans la préface du second volume du *Dictionnaire allemand*, Jacques Grimm s'exprime ainsi sur son frère : *Er arbeitete langsam und leise, aber rein und sauber; in milder gefallender Darstellung war er mir, wo wir etwas zusammen thaten, stets überlegen.*

helm avait formé son style sur Gœthe. Jacques vivait presque exclusivement dans la vieille littérature; il a des tours archaïques; sa phrase a parfois une allure pesante; mais l'expression est forte, colorée, toujours puisée à la source nationale. Jacques Grimm est peut-être, de tous les écrivains allemands, celui qui emploie le moins de mots étrangers. Il possède un art particulier pour rendre des idées abstraites avec des mots concrets; on dirait qu'à force de pénétrer dans le génie de la langue il s'est assimilé le procédé instinctif au moyen duquel ont été créées les plus anciennes métaphores.

Ils publièrent ensemble, en 1812, leur premier volume de contes[1]; mais dès le second volume, qui parut en 1815, la part de collaboration de Wilhelm devint prépondérante, et le troisième, qui contient l'indication des sources et la discussion des variantes, est entièrement de lui. Ces contes étaient pris, pour la plupart, dans la tradition orale[2]; quelques-uns ont même gardé la forme dialectique sous laquelle ils furent d'abord communiqués. Quant à la manière dont ils ont été rédigés, les auteurs nous renseignent dans la préface : « Nous nous sommes fait une « loi d'être avant tout fidèles et vrais. Nous n'avons rien ajouté

1. *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*, Gœttingue, 1812. L'ouvrage est dédié à Bettina d'Arnim. Il fut suivi d'un recueil de légendes : *Deutsche Sagen*, 2 vol., Berlin, 1816-1818.

2. Les auteurs citent particulièrement une paysanne des environs de Cassel, qui leur fournit la plus grande partie du second volume, et ce qu'ils disent d'elle est caractéristique pour la manière dont la tradition orale se conserve : « Elle gar« dait les vieilles légendes gravées dans sa mémoire; il lui arrivait de dire elle« même que c'était là un don qui n'était pas départi à chacun, et que bien des « gens étaient tout à fait incapables de rien retenir dans l'ensemble. Elle racon« tait avec une vivacité peu commune, mais comme une personne absolument « sûre d'elle-même, et qui prend plaisir à ce qu'elle raconte. Elle parlait d'abord « librement, puis, quand on le demandait, elle reprenait lentement, de telle sorte « qu'avec un peu d'exercice on pouvait la suivre la plume à la main. De cette « manière, bien des récits ont été transcrits littéralement, et ils ont un air de « vérité qui les fera aisément reconnaître. Celui qui serait tenté de croire que la « tradition est facilement exposée à s'altérer, qu'elle doit périr à la longue par la « négligence de ceux qui en sont les dépositaires, celui-là aurait dû entendre « avec quelle exactitude scrupuleuse elle s'en tenait à son récit. Elle ne changeait « jamais rien, quand elle se répétait; mais elle s'interrompait, quand elle remar« quait qu'une faute lui était échappée. L'attachement à la tradition chez des « gens qui persévèrent longtemps dans le même genre de vie est plus grand que « nous ne pouvons le concevoir, nous qui sommes portés au changement. C'est « pour cela qu'une tradition bien invétérée a en elle une certaine force de péné« tration qui manque parfois à des phénomènes littéraires plus brillants. Le fonds « épique de la poésie populaire est comme la verdure qui est répandue à travers « la nature entière, et qui, dans ses gradations multiples, charme l'œil et le ras« sasie, sans jamais le fatiguer. »

« de notre propre cru; nous n'avons rien voulu embellir; nous « avons donné le contenu de la légende comme nous l'avions « reçu. Que l'expression, que l'exécution du détail vienne pour « la plus grande partie de nous, cela s'entend de soi-même. Mais « nous avons cherché à conserver chaque particularité qui nous « a frappés, afin que notre recueil puisse offrir, sous ce rapport « comme sous tous les autres, la variété de la nature elle-même. » Les frères Grimm furent donc, eux aussi, comme l'étaient Arnim et Brentano, des arrangeurs, mais ils arrangèrent avec goût, avec un sens profond et inné de ce qui est naïf et populaire, et ils surent s'arrêter à la limite où l'arrangement cesse d'être légitime. Ils ne se trompèrent que là où la légende elle-même gâtait son œuvre, quand, par exemple, dans le conte du *Petit Chaperon rouge*, le chasseur ouvrait le ventre du loup et en retirait la petite-fille et la grand'mère toutes vivantes. Ici, par exception, Perrault avait été mieux avisé.

Wilhelm Grimm avait publié seul, dès 1811, un recueil de chants épiques, de ballades et de contes, traduits du danois [1]. Cette publication se rattachait, d'une part, aux contes allemands qui étaient en préparation, et, de l'autre, à un vaste ensemble de recherches sur l'ancienne épopée germanique, sur ses rapports avec le mythe et avec l'histoire, sur ses ramifications dans les littératures du Nord, recherches dont le résultat fut le livre intitulé *la Légende héroïque des Germains* [2]. Jacques Grimm, de son côté, publia sa *Grammaire allemande* et sa *Mythologie allemande* [3]. L'une est une analyse de la langue dans ses formes diverses et ses transformations successives. L'autre suit attentivement les traces que l'ancien mythe païen avait laissées dans la légende épique, dans les superstitions populaires et même dans le culte chrétien. Grimm s'abstient de toute théorie préconçue, de toute conclusion hâtive. « Je n'ai qu'un but, » dit-il dans la préface de la *Mythologie* : « recueillir fidèlement et simplement ce qui a pu subsister encore, « après que les peuples furent retombés dans la barbarie, et que le « christianisme leur eut inspiré de l'horreur ou du mépris pour

1. *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*, Heidelberg, 1811.
2. *Die deutsche Heldensage*, Gœttingue, 1829; 2e éd., 1867.
3. La première partie de la *Deutsche Grammatik* parut en 1819, et en seconde édition refondue en 1822. C'est cette seconde édition qui contient les principales découvertes philologiques de Jacques Grimm. La deuxième partie parut en 1826, la troisième en 1831. — La *Deutsche Mythologie*, publiée en 1835, fut refondue en 1844.

« leurs vieilles croyances. Tout ce que je souhaite, c'est de laisser à « d'autres les moyens de continuer mes recherches dans le sens où « je les ai commencées. » Les deux frères se réunirent encore une fois pour fonder leur *Dictionnaire*, qui devait être un répertoire complet de la langue allemande depuis Luther jusqu'à Gœthe. Ils commencèrent leur travail en 1838; le premier volume parut en 1852; Jacques continua la publication, après la mort de Wilhelm, et s'arrêta lui-même au milieu de la lettre F. Deux idées relient entre eux tous ces travaux et les pénètrent d'un bout à l'autre : une idée scientifique, qui est de faire prévaloir partout le point de vue historique, et une idée patriotique, qui est de remettre au jour la vieille Germanie, non par des adaptations plus ou moins factices, mais dans un ensemble de documents authentiques. « J'ai voulu rehausser mon pays, » dit Jacques Grimm, en donnant la seconde édition de sa *Mythologie*, « parce « que j'avais vu que sa langue et ses antiquités n'étaient pas « estimées à leur vraie valeur. Un travail a amené l'autre, et les « mêmes fondements ont soutenu tout l'édifice. J'espère que « mes livres auront plus de poids dans une époque tranquille et « sereine qui reviendra. Mais je les destine déjà au temps pré- « sent, que je ne peux pas me figurer autrement qu'avec la lumière « qu'il reçoit du passé, et qui serait désavoué par l'avenir s'il « perdait tout souvenir d'autrefois. » Grimm pensait que la plus sûre garantie d'avenir pour une nation était la connaissance et le respect de son passé. Rien que d'avoir eu cette idée, et de l'avoir fait entrer dans la conscience publique, c'est un beau titre de gloire pour un écrivain [1].

1. Le *Dictionnaire allemand* s'est continué par les soins d'une société de philologues, tels que Karl Weigand, Rudolf Hildebrand, Hermann Wunderlich, Matthias von Lexer, et surtout Moritz Heyne; il compte aujourd'hui onze volumes complets. — Jacques Grimm a publié encore les *Antiquités juridiques de l'Allemagne* (*Deutsche Rechtsalterthümer*, Gœttingue, 1828; 3e édit., 1881) et l'*Histoire de la langue allemande* (*Geschichte der deutschen Sprache*, Leipzig, 1848; 4e éd., 1880). Ce dernier ouvrage ne répond pas tout à fait à son titre; il contient des additions à la grammaire et des fragments d'un livre sur les mœurs de l'ancienne Germanie, qui est resté à l'état de projet. — Les deux frères ont publié, en outre, un grand nombre d'éditions d'anciens poèmes. — Les articles divers de Jacques Grimm ont été réunis en six volumes (*Kleinere Schriften*, Berlin, 1864-1882; choix, en un vol., 1871), ceux de Wilhelm Grimm en trois volumes (Berlin, 1881-1883).

2. — GUILLAUME DE HUMBOLDT.

L'opposition entre l'école classique et l'école romantique n'était pas aussi tranchée pour les contemporains qu'elle l'est pour nous : la distance marque les contours et fait ressortir les contrastes. Les deux écoles se touchaient et confondaient leurs rangs. Jacques Grimm, après avoir pris son point de départ dans le romantisme, s'en sépara tout naturellement, sans rompre aucune de ses attaches personnelles, par la largeur des vues et la précision scientifique. D'autres hommes, et de ceux qui eurent le plus d'influence sur le mouvement des esprits, se tenaient entre les deux partis, restaient plus ou moins indifférents aux discussions littéraires, et continuaient en réalité la tradition classique. De ce nombre furent les frères Guillaume et Alexandre de Humboldt.

Guillaume de Humboldt est, en tout, un homme de juste milieu, mais, au fond, un esprit ouvert et un caractère libéral. Frédéric Schlegel écrivait sur lui à son frère Wilhelm : « C'est « un courtisan philosophe. Ce qui me le rend insupportable, « c'est qu'il ne veut jamais faire de tort à personne. C'est une « nymphe Écho; il réunit en lui toutes les individualités, et il « finira par perdre la sienne. » Guillaume de Humboldt a cependant une originalité; il représente au plus haut degré ce qu'on appelle l'homme cultivé (*gebildet*), celui qui, sur un grand fonds d'instruction première, a su greffer tout ce qu'il a pu s'assimiler de l'esprit de son temps. Il a rendu siennes un certain nombre d'idées essentiellement allemandes, qu'il n'a pas imaginées, mais qu'il a remises en circulation, et qu'il a même appliquées en partie dans sa carrière administrative. Toute l'histoire de sa jeunesse est réglée d'après un plan d'éducation personnelle, dont le point principal est de se mettre en rapport avec les hommes marquants du jour, de profiter de leur commerce, de croître sous leur influence et sous leur lumière. Guillaume de Humboldt est un Wilhelm Meister en chair et en os, avec cette différence que Wilhelm Meister est de condition bourgeoise et obligé de s'ouvrir d'abord l'accès de la haute société. Pour Humboldt, ce dernier échelon est tout franchi; il est gentilhomme; il est indépendant et riche. Sa vie a été celle d'un grand seigneur lettré, fonctionnaire et diplomate par occasion,

mais revenant toujours à ses goûts studieux, ayant toutes les belles curiosités, avec tous les moyens de les satisfaire.

Né à Potsdam, en 1767, il reçut, dans la maison paternelle même, les leçons du moraliste Engel, qui l'initia au rationalisme kantien. A l'université de Gœttingue, il se lia d'amitié avec George Forster. Ce fut là que le surprit la nouvelle de la Révolution française. Aussitôt il se rendit à Paris, avec Campe, le précepteur de son frère, pour étudier de près les événements, et l'on est étonné de la maturité d'esprit avec laquelle il les jugea d'abord. De retour à Berlin, il écrivit à un de ses amis une lettre, que celui-ci rendit publique, et dans laquelle, à propos de la constitution de 1791, il disait : « L'Assemblée « nationale constituante s'est donné pour tâche de recon- « struire entièrement l'édifice social, sur la base des purs prin- « cipes de la raison : c'est un fait que tout le monde constate, et « qu'elle-même reconnaît. Or, une constitution que la raison « crée ainsi de toutes pièces est condamnée à un échec certain, « lors même que la raison, triomphant de tous les obstacles, « aurait le pouvoir de faire entrer ses conceptions dans la réalité. « Toute constitution viable résulte de la combinaison de deux fac- « teurs, l'état présent, et la raison qui tend à le modifier. Une « constitution nouvelle doit être la suite d'une constitution anté- « rieure... La raison peut bien donner la forme à une matière « existante, elle ne peut pas créer une matière nouvelle. Une « constitution ne se laisse pas greffer sur un État comme un « rejeton sur un arbre. Ce que le temps n'a pas mûri est « comme une fleur qu'on attacherait avec un fil; le premier « soleil de midi la dessèche [1]. » C'est l'opposition entre l'idée française de *révolution* et l'idée allemande d'*évolution* qui se manifeste ici, et qu'on retrouve aussi dans les dernières pages écrites par Justus Mœser. La lettre de Guillaume de Humboldt provoqua des objections. Il écrivit, pour y répondre, ses *Idées pour un essai de déterminer les limites de l'action que doit exercer l'État*, que complétèrent peu à peu d'autres articles [2]. L'unique rôle qu'il reconnaît à l'État est de donner aux citoyens la sécurité inté-

1. *Ideen über Staatsverfassung, durch die neue französische Constitution veranlasst*, dans la *Berlinische Monatsschrift* de 1792.

2. *Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*. — Ces articles ont été réunis sous le titre de *Abhandlungen über Geschichte und Politik*, avec une introduction de L. B. Fœrster, Berlin, 1869.

rieure et extérieure, chacun restant chargé, sous son entière responsabilité, du soin de sa prospérité matérielle et de son développement moral. La religion est en dehors du domaine de l'État; même l'instruction publique ne lui appartient qu'en partie. L'État ne doit à chaque citoyen que le minimum d'instruction nécessaire pour qu'il puisse exercer ses droits et accomplir ses devoirs civils et politiques. L'école populaire est une de ses plus hautes attributions. Quant à l'enseignement supérieur, il sera d'autant plus fécond qu'il sera plus autonome. En somme, pour Guillaume de Humboldt, le meilleur gouvernement est celui qui gouverne le moins : la formule a été reprise après lui, et elle devait venir à l'esprit d'un philosophe rationaliste, dans un temps et dans un pays où les gouvernements gouvernaient beaucoup.

A Berlin, Guillaume de Humboldt fut un des habitués des salons romantiques de Rahel et de Henriette Herz. Son mariage avec Caroline de Dacherœden, une amie de la famille de Lengefeld, lui valut l'intimité de Schiller. Il continua d'appliquer son plan d'éducation personnelle, d'étendre ses relations, et surtout d'en profiter. Il fit, en 1796, une tournée dans l'Allemagne du Nord [1], où il se lia avec Voss, et, l'année suivante, un second voyage à Paris, où il connut Mme de Staël. Puis il visita l'Espagne et, en passant, étudia la langue et les mœurs du pays basque. En 1802, il fut nommé ministre résident à Rome, où il conversa beaucoup avec les artistes, l'architecte Schinkel, les sculpteurs Rauch, Canova, Thorwaldsen ; c'était une mission, dit-il lui-même, « aussi « peu politique que possible ». Les malheurs de la Prusse lui firent demander son rappel, en 1809. Il entra au ministère de l'instruction publique et des cultes, et dès lors il fut un de ceux qui travaillèrent le plus efficacement au relèvement de son pays. Il introduisit la méthode de Pestalozzi dans les écoles, encouragea Jahn dans la création des sociétés de gymnastique, et eut une part prépondérante à la fondation de l'université de Berlin. Il rentra dans la carrière diplomatique en 1810, fut ambassadeur en Autriche, et assista à toutes les conférences qui amenèrent les traités de Vienne. Il se retira en 1818, ne voulant pas s'associer à la politique réactionnaire du prince de Hardenberg, et jouit d'une vieillesse tranquille dans sa propriété de Tegel, près de Berlin, où il mourut en 1835.

1. **A consulter.** — *Tagebuch W. von Humboldts von seiner Reise nach Norddeutschland im Jahre 1896, herausgegeben von* A. Leitzmann, Vienne, 1894.

Ses derniers travaux furent consacrés à la littérature et à l'histoire comparée des langues. Il avait commencé autrefois une série d'*Essais esthétiques*, qui s'arrêta au premier volume, et qui contenait une étude intéressante sur *Hermann et Dorothée* et, en général, sur les lois du poème épique [1]. Il publia, en 1830, sa correspondance avec Schiller, avec une préface où le génie du poète était finement analysé [2]. Après sa mort parut son grand ouvrage *Sur la Langue kawi dans l'île de Java, avec une introduction sur la différence de structure des langues et son influence sur le développement intellectuel du genre humain* [3]. Cette introduction contenait une philosophie du langage, où l'auteur, tout en tenant compte du travail latent et instinctif de la nature, cherchait à sauvegarder les droits de l'intelligence libre. Le langage, dit-il, obéit, dans son développement, à des lois qu'il est possible de rechercher et de déterminer; mais il n'est pas, pour cela, un pur organisme, c'est-à-dire un produit spontané d'une force naturelle. Il est la création de l'homme, de sa sensation, de son imagination, de sa pensée. Les nations et les individus y mettent successivement leur empreinte, dans des proportions qui diffèrent selon les époques; l'action collective des hommes est plus puissante à mesure qu'on se rapproche des origines. Ce qu'il faut éviter, selon Humboldt, ce sont les explications systématiques et étroites, dans un phénomène aussi mystérieux que les variations du langage, où les influences les plus multiples se croisent et s'entremêlent.

Les écrits philologiques de Humboldt n'ont guère franchi les limites du monde savant, et la faute en est encore plus au style qu'aux sujets [4]. Les idées ne sont pas toujours bien ordonnées; les déductions manquent de netteté; la phrase est compliquée, laborieuse. Mais quel ne fut pas l'étonnement du public, lorsqu'en 1847 un autre ouvrage posthume lui révéla, dans cet homme

1. *Æsthetische Versuche*, 1er vol., Brunswick, 1799. — L'essai sur *Hermann et Dorothée* a été réédité séparément, avec une préface de Hettner; 4e éd., Brunswick, 1882.

2. *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt*, Stuttgart et Tubingue, 1830; 3e éd., 1890.

3. *Ueber die Kawi-Sprache auf der Insel Java, nebst einer Einleitung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechtes*, 3 vol., Berlin, 1836-1840. — L'introduction a été imprimée à part; Berlin, 1835; 3e éd., 1880; trad. française, par A. Tonnellé, Paris, 1859.

4. Ces écrits ont été réunis et commentés par Steinthal : *Wilhelm von Humboldt's sprachwissenschaftliche Werke*, Berlin, 1884.

d'État qui avait déjà montré des aptitudes si diverses, un moraliste d'un genre particulier, familier, intime, ayant même des qualités d'écrivain qu'on ne soupçonnait pas! Guillaume de Humboldt, au temps où il était étudiant à Gœttingue, avait rencontré, aux eaux de Pyrmont, une jeune fille d'une beauté remarquable, qui y était venue avec son père, un pasteur de la Thuringe, nommé Hildebrand. Il n'avait passé que trois jours avec elle, mais ces trois jours lui avaient laissé un profond souvenir, pas assez profond cependant pour le détourner un seul instant de sa carrière. Charlotte, de son côté, avait épousé un magistrat, nommé Diede, s'était aperçue trop tard qu'elle ne l'aimait pas, avait divorcé avec lui et avait repoussé plusieurs autres propositions de mariage. Elle gagnait sa vie en faisant des fleurs artificielles. Guillaume de Humboldt était au congrès de Vienne, en 1814, lorsqu'il reçut de son ancienne amie une feuille d'album qu'il lui avait laissée autrefois à Pyrmont, et qui contenait ces mots : « Le sentiment du « vrai, du bien et du beau ennoblit le cœur et le remplit de « félicité; mais ce sentiment lui-même n'est rien, si une âme « sympathique ne le partage avec nous : je n'ai jamais été si « pénétré de la vérité de cette pensée qu'au moment où je dois « me séparer de vous, avec l'espoir incertain de vous revoir. » Ce que Charlotte Diede cherchait, c'était un soutien dans la vie, quelqu'un qui la tirât de la solitude et de l'abandon. Guillaume de Humboldt lui écrivit régulièrement jusqu'à la la fin de sa vie. Ce sont des lettres de confident, presque de confesseur, qui rappellent certaines parties de la correspondance de Schleiermacher. Elles contiennent une philosophie du bonheur, tel que Humboldt l'entendait, puisé dans le parfait équilibre de l'âme, dans l'acceptation tranquille et reconnaissante des plaisirs et des peines que la Providence met sur notre chemin. Charlotte a-t-elle su s'approprier cette philosophie? On regrette de n'avoir pas ses lettres à elle, qu'elle jugeait indignes de figurer à côté de celles de son illustre ami. Ce qui peut-être la consolait le plus, c'était la pensée qu'un homme qui avait pesé sur les destinées de l'Europe et qui attirait encore les regards du monde savant se détournait de temps en temps de ses travaux pour lui donner une marque d'affection [1].

1. *Briefe an eine Freundin*, 2 vol., Leipzig, 1847; 12ᵉ éd., un vol., 1891. — Les lettres de Charlotte Diede à ses sœurs, qui peuvent suppléer dans une certaine mesure à celles qu'elle écrivait à Humboldt, ont été publiées, avec une notice bio-

3. — ALEXANDRE DE HUMBOLDT.

Les deux frères Guillaume et Alexandre de Humboldt ont un trait commun, une tendance à l'universalité, qui ne les empêchait pas de se livrer à des études très spéciales. Leurs domaines propres furent différents. Celui d'Alexandre est la science de la nature, dans l'acception la plus vaste de ce mot. Il voyait la nature comme une grande unité, recélant dans son sein des forces multiples qui se combinent et s'harmonisent, lors même qu'elles paraissent se combattre, et qui visent toutes au même but, la multiplication de la vie. Il l'aurait volontiers personnifiée comme aux temps antiques [1]. Elle l'attirait, le captivait par toutes sortes de liens, par la curiosité du savant, par l'ouverture qu'elle donne à l'esprit, même par le calme et l'apaisement qu'elle apporte au cœur. Ce n'est pas sans raison que son *Cosmos* s'ouvre par un chapitre de *considérations sur les différents degrés de jouissance qu'offrent l'aspect de la nature et l'étude de ses lois.* « Le simple contact de l'homme avec la nature, » dit-il dans une des premières pages, « cette influence du *grand air*, ou, comme « disent d'autres langues avec une expression plus belle, de « *l'air libre*, ont un pouvoir calmant; ils adoucissent la douleur

graphique, par Augusto Piderit et Otto Hartwig : *Charlotte Diede, die Freundin von W. von Humboldt*, Halle, 1884. — Voir aussi : *Charlotte Diede, Briefe an K. Schulz*, avec une introduction de G. Lothholz, Leipzig, 1883. — **Comparer** : V. Cherbuliez, *Profils étrangers*, 2e édit., Paris, 1889.

Œuvres de Guillaume de Humboldt. — *Gesammelte Werke*, 7 vol., Berlin, 1844-1852.

Correspondance. — Outre la correspondance avec Schiller et les lettres à Charlotte Diede, voir surtout : *Gœthe's Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt*, Leipzig, 1876; — *W. von Humboldts Briefe an Chr. G. Körner* (*Ansichten über Æsthetik und Litteratur*), Berlin, 1879; — *an G. H. L. Nicolovius*, Berlin, 1894; — *Guillaume et Caroline de Humboldt, Lettres à Geoffroy Schweighæuser, traduites sur les originaux inédits par* Laquiante, Paris, 1893; — *Briefwechsel zwischen Caroline von Humboldt, Rahel und Vernhagen*, Weimar, 1896.

A consulter. — Schlesier, *Erinnerungen an W. von Humboldt*, 2 vol., Stuttgart, 1843-1846. — Haym, *W. von Humboldt, Lebensbild und Charakteristik*, Berlin, 1856. — Bruno Gebhardt, *W. von Humboldt als Staatsmann*, 2 vol., Stuttgart, 1896-1899. — Voir aussi : *Gabriele von Bülow, die Tochter Wilhelm von Humboldts*, Berlin, 1893.

1. Il a essayé une personnification de ce genre dans un épisode des *Tableaux de la nature*, inséré d'abord dans *les Heures* de Schiller de 1795 : *la Force vitale ou le Génie rhodien*. Mais la personnification est vague, comme l'objet qui était à personnifier.

« et apaisent les passions. Ces bienfaits, l'homme les reçoit par-« tout, quelle que soit la zone qu'il habite, quel que soit le degré « de culture intellectuelle auquel il s'est élevé. Ce que les impres-« sions que nous signalons ici ont de grave et de solennel, elles « le tiennent du pressentiment de l'ordre et des lois, qui naît, à « notre insu, du simple contact de la nature; elles le tiennent « du contraste qu'offrent les limites étroites de notre être avec « cette image de l'infini qui se révèle partout, dans la voûte « étoilée du ciel, dans une plaine qui s'étend à perte de vue, « dans l'horizon brumeux de l'océan [1]. » Entrer dans l'intimité de la nature, ce fut l'objet de toute sa vie, le but constant et unique des études variées qu'il entreprit tour à tour.

Né à Potsdam en 1769, il suivit son frère, à un an d'intervalle, à l'université de Gœttingue. Il y fit la connaissance de Forster, qui revenait d'un voyage autour du monde, et il parcourut avec lui les Pays-Bas et les contrées du Rhin. Dès lors la pensée d'une grande exploration lointaine s'éleva dans son esprit. Il s'y prépara par des excursions géologiques et botaniques en Suisse, dans le Tyrol et la Haute-Italie; il suivit pendant un an les cours de l'École des mines de Freiberg, où il eut Werner pour maître; il s'orienta dans tous les domaines des sciences naturelles; enfin il étudia les langues, le français, l'anglais, l'espagnol. Alexandre de Humboldt est le type de l'explorateur, non seulement pour la manière de voyager, mais aussi pour l'art des préparatifs. En 1797, il se rendit à Paris, pour se procurer les meilleurs instruments météorologiques et astronomiques; il y retrouva son frère Guillaume, et il se mit en rapport avec les savants français, Arago, Gay-Lussac, Berthollet. Deux ans après, il s'embarqua, avec le botaniste Aimé Bonpland, pour l'Amérique centrale. Ils explorèrent ensemble le bassin de l'Orénoque, les Cordillères, l'île de Cuba, le Mexique, et revinrent par les États-Unis. Alexandre de Humboldt fixa sa résidence à Paris, pour coordonner et publier les résultats de son voyage. [2] Il écrivit

1. *Cosmos*, *Essai d'une description physique du monde*, traduit par Faye et Galuski; Paris, 1855-1859. — Ce premier chapitre est écrit en français de la main de Humboldt. Il s'est toujours occupé spécialement des éditions françaises de ses œuvres; quelquefois il y ajoutait des morceaux inédits.

2. La grande édition française du *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* comprend six parties (relation historique; zoologie et anatomie comparée; *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne*; astronomie, etc.; géologie; botanique), dont la publication se prolongea jusqu'en 1832. — Une traduction

en allemand les *Tableaux de la nature*, qui sont comme le côté pittoresque de sa relation [1]. En 1829, il entreprit, sur l'invitation du gouvernement russe, un nouveau voyage d'exploration dans les régions de l'Oural et de l'Altaï et dans les steppes de la mer Caspienne, et il put ainsi compléter dans le Nord les observations faites sous les tropiques [2]. Cependant tous ses désirs n'étaient pas satisfaits : il aurait voulu visiter encore les plateaux du Thibet et de la vallée de Cachemire, où la science plaçait alors le berceau de l'humanité. De 1830 à 1848, il vécut alternativement à Paris et en Allemagne. Enfin, cédant aux instances du roi Frédéric-Guillaume III, il se fixa à Berlin, où il mourut, comblé d'ans et d'honneurs, en 1859. Il commença en 1845 la publication de son *Cosmos*, dont la pensée l'occupait, dit-il, depuis un demi-siècle; le dernier volume parut en 1858 [3]. Dans l'intervalle, il ne cessa d'adresser des mémoires à l'Académie des sciences de Berlin et aux académies étrangères, et il continua d'entretenir des relations épistolaires non seulement avec tous les savants de l'Europe, mais encore avec toutes les personnes qui lui demandaient un conseil ou un appui. « Je succombe, » écrivait-il deux mois avant sa mort, « sous le poids d'une corres- « pondance de dix-huit cents à deux mille lettres et paquets « par an. »

Humboldt appartient avant tout à la science; il s'est occupé de physique, de minéralogie, de géologie, de botanique, de zoologie; ses expériences sur le magnétisme terrestre ont fait époque; la géographie des plantes est sa création. Néanmoins il a toujours cherché à donner à sa pensée une expression littéraire. Il écrivait facilement en français et en allemand; mais son attention était plutôt dirigée sur le détail que sur l'ensemble; il

allemande, fort défectueuse, de la *Relation historique* parut, de 1815 à 1829, à Stuttgart, en six volumes. Une version abrégée fut faite, avec l'autorisation de l'auteur, par H. Hauff : *Reise in die Æquinoctial-Gegenden des neuen Continents*, 4 vol., Stuttgart, 1859-1860.

1. *Ansichten der Natur*, 2 vol., Stuttgart et Tubingue, 1808; 2e éd., 1826; 3e éd., 1849. L'ouvrage fut augmenté d'édition en édition. Les deux premières éditions furent traduites par Eyriès, la troisième par Galuski. La traduction française de 1826 contenait des morceaux qui ne figuraient pas dans l'original.

2. La relation de ce voyage a été donnée en allemand par le minéralogiste Gustave Rose : *Reise nach dem Ural, dem Altai und dem Kaspischen Meer*, 2 vol., Berlin, 1837-1842.

3. *Cosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 4 vol., Stuttgart et Tubingue, 1845-1858.

ne composait pas. Arago lui dit un jour, avec la franchise d'un ami : « Humboldt, tu ne sais pas comment se fait un livre; tu « écris sans fin, mais ce n'est pas là un livre, c'est un portrait « sans cadre. » Ce jugement, dans sa brusquerie familière, renferme un fond de vérité. Les *Tableaux de la nature*, l'œuvre la plus littéraire de Humboldt, offrent des pages caractéristiques; ils surprennent par la nouveauté des sujets; mais le côté pittoresque est débordé et obscurci par le détail géographique. Le *Cosmos* est un tableau de la nature inorganique dans ses deux grandes divisions, les espaces célestes et le globe terrrestre; il s'arrête à la limite où commence la série des êtres organisés. L'ouvrage est partagé en plusieurs sections, qui se complètent l'une l'autre, mais qui ne se relient pas directement; il finit par une remarque sur la présence de l'obsidienne dans les roches volcaniques. Évidemment, Humboldt avait, sur la composition littéraire, les idées d'un savant, qui, tout en étant pénétré de la grandeur de son sujet, ne demande qu'à être clair, exact et complet. Il va sans dire que sa méthode est celle de l'observation rigoureuse et approfondie, ne s'interdisant nullement les comparaisons et les généralisations, mais ennemie de l'hypothèse hâtive et de l'abstraction creuse.

C'est par ce dernier trait qu'Alexandre de Humboldt a exercé une influence salutaire sur la littérature et sur la philosophie. Aux conceptions abstraites, tirées de l'imagination spéculative, il a opposé la généralisation scientifique, fondée sur l'expérience.. « Le principe fondamental de mon livre, » dit-il, « tel « que je l'ai développé, il y a plus de vingt ans, dans des leçons « professées en français et en allemand, à Paris et à Berlin, c'est « la tendance constante à recomposer, à l'aide des phénomènes, « l'ensemble de la nature, à montrer dans les groupes isolés de « ces phénomènes les conditions qui leur sont communes, c'est- « à-dire les grandes lois qui régissent le monde; enfin à faire voir « comment, de la connaissance de ces lois, on remonte au lien « de causalité qui les rattache les unes aux autres. Pour arriver à « comprendre le plan du monde et l'ordre de la nature, il faut « commencer par généraliser les faits particuliers, par recher- « cher dans quelles conditions les changements physiques se « manifestent et se reproduisent. On est conduit ainsi à une con- « templation réfléchie des matériaux fournis par l'observation, et « non *à une idée du monde purement spéculative, à une monado-*

« *logie absolue, indépendante de l'expérience*... Pour certaines « parties de la science seulement, il est vrai de dire que la *des-* « *cription* du monde est *l'explication* du monde. En général, ces « deux termes ne peuvent pas encore être considérés comme « identiques [1]. »

1. *Cosmos*, Introduction du troisième volume.

A consulter. — H. Klencke, *Alexander von Humboldt, ein biographisches Denkmal*, Leipzig, 1851; 7ᵉ éd., 1875. — K. Bruhns, *A. von Humboldt, eine wissenschaftliche Biographie*, 3 vol., Leipzig, 1872. — S. Günther, *Alexander von Humboldt* (dans la collection: *Geisteshelden*), Berlin, 1900. — *Briefe Alexander's von Humboldt an seinen Bruder Wilhelm*, Stuttgart, 1880.

CHAPITRE II

CRÉATION DE LA MÉTHODE HISTORIQUE. NIEBUHR

1. Niebuhr et sa méthode critique; l'*Histoire romaine*. — 2. Raumer; insuffisance de sa critique; sa morale optimiste. — 3. L'école de Heidelberg; l'histoire systématique. Schlosser et son *Histoire universelle*. Gervinus; l'*Histoire du XIXe siècle*; l'*Histoire de la poésie allemande*. Hæusser et ses travaux sur l'histoire moderne.

Un des créateurs de cette forme de l'histoire qu'on appelle l'histoire de la civilisation, Riehl, fait quelque part cette remarque que, « dans le concert des sciences, chacune donne tour à tour « le ton »; dans l'âge de la Renaissance, c'est la philologie classique ; au temps de la Réforme, c'est la théologie; après Locke et Spinosa, c'est la philosophie, et de nos jours c'est l'histoire; toute science tend actuellement à prendre une forme historique. Riehl ajoute qu'autrefois tout homme cultivé tenait à faire, dans une université, au moins une fois, son stage philosophique, tandis que maintenant, dès qu'un général ou un homme d'État croit avoir fait une action d'éclat, il la consigne dans ses Mémoires [1].

L'histoire est le seul genre de littérature sur lequel le romantisme n'a eu presque aucune influence. L'idée d'une histoire impartiale, objective, était étrangère aux romantiques. Leur attitude vis-à-vis du passé était le parti pris. Mais, à côté d'eux, la vraie méthode historique se fondait peu à peu, par des hommes qui, sans appartenir à aucune école, continuaient et complétaient l'œuvre des historiens de l'âge précédent [2].

1. Wilhelm-Henri Riehl (1823-1897), professeur à l'université de Munich et directeur du Musée national de Bavière, est surtout connu par ses deux premiers ouvrages, *Die bürgerliche Gesellschaft* (Stuttgart, 1851) et *Land und Leute* (Stuttgart, 1853).

2. Voir A. Guilland, *L'Allemagne nouvelle et ses historiens*, Paris, 1899.

1. — NIEBUHR ET SA MÉTHODE CRITIQUE.

Niebuhr n'a pas seulement transformé une période de l'histoire, il a défini en même temps, avec plus de précision qu'on ne l'avait jamais fait, les règles fondamentales de la recherche historique. Il a légué à ses successeurs un exemple et une méthode. Il était né historien par tous les dons de son esprit et par tous les traits de son caractère. Il avait l'intelligence des affaires humaines, le sens juste et droit, l'âme noble et désintéressée. La véracité était pour lui une religion. « Avant toute chose, » écrit-il un jour à un ami, « nous devons garder intact en nous l'amour « de la vérité, éviter même toute fausse apparence, ne pas « donner le plus petit détail comme certain sans être pleinement « persuadés de sa certitude. Si nous ne déclarons nous-mêmes, « toutes les fois que cela est possible, les fautes que nous croyons « avoir commises, et qu'un autre ne découvrirait peut-être pas; « si, au moment de déposer la plume, nous ne pouvons pas « dire à la face de Dieu : « J'ai tout pesé et examiné, et je n'ai « rien dit sciemment qui ne soit vrai; je n'ai donné aucune « fausse opinion ni sur moi-même ni sur les autres; je n'ai « rien avancé, même sur mes adversaires les plus déclarés, dont « je ne puisse répondre à l'heure de ma mort : » si nous ne pou- « vons faire cela, la science et les lettres n'auront servi qu'à « nous corrompre et à nous pervertir [1]. » Niebuhr serait l'historien complet, si l'histoire n'était un art en même temps qu'une science. Malheureusement, son style n'est pas celui d'un écrivain, non qu'il y mette de la négligence, ou qu'il ait, comme beaucoup de ses compatriotes, le dédain de la forme. S'il écrit mal, c'est peut-être par un excès de scrupule. Il veut donner toute son idée, toutes les nuances de son idée, et sa phrase devient trop dense; elle manque d'air; elle étouffe sous les incidentes. Niebuhr a de longues périodes, et parfois des tours solennels, sans parler de ses archaïsmes. On peut lui appliquer ce que Cicéron dit des plus anciens orateurs grecs : « Ils avaient de la noblesse dans

1. Franz Lieber, *Erinnerungen aus meinem Zusammenleben mit Niebuhr; aus dem Englischen*, von Thiebaut, Heidelberg, 1837. — Consulter, en outre : *Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr aus Briefen desselben und aus Erinnerungen einiger seiner Freunde*, 3 vol., Hambourg, 1838; — Classen, *Niebuhr*, Gotha, 1876; — Eyssenhardt, *Niebuhr, ein biographischer Versuch*, Gotha, 1886.

« l'expression, de l'abondance dans les idées, mettaient beau-
« coup de choses en peu de mots, et par là même ils devenaient
« parfois obscurs [1]. »

Né à Copenhague, en 1776, Berthold-George Niebuhr dut sa première instruction à son père, le célèbre voyageur Karstens Niebuhr, qui occupa sur la fin de sa vie un modeste emploi de conseiller de justice à Meldorf, dans le Holstein. Il semble avoir été destiné d'abord lui-même au rôle d'explorateur, car on l'envoya, à dix-sept ans, à l'École de commerce de Hambourg. Voss lui donna le goût des études classiques : « Voss, » dit-il, « que nos « arrière-neveux devront exalter comme un bienfaiteur : avec « lui commence une ère nouvelle dans l'intelligence de l'anti- « quité, car il a su découvrir dans les classiques ce qu'eux- « mêmes supposent connu, leurs idées sur la divinité et le « monde, leur vie et leurs habitudes domestiques; il a compris « et expliqué Homère et Virgile comme des contemporains qui « ne seraient séparés de nous que par l'espace. J'eus le bonheur, » ajoute Niebuhr, « de recevoir dès l'enfance les encouragements « personnels de cet ami de ma famille. » Après avoir passé deux ans à l'université de Kiel, il fut attaché, comme secrétaire particulier, au cabinet du ministre danois Schimmelmann; il apprit ainsi le maniement des finances. En 1798, il fit un voyage en Angleterre et en Écosse. Il assura plus tard que l'Angleterre lui avait donné la clef de l'histoire romaine. En même temps, le jeu libre et régulier des institutions anglaises lui inspira, pour toute révolution, et en particulier pour la Révolution française, une aversion qui dura toute sa vie. De retour à Copenhague, il fut nommé directeur de la banque et du bureau des Indes Orientales (1804). En 1806, le baron de Stein reconnut en lui un des hommes dont il pouvait se servir pour la régénération de la Prusse, et il l'attira à Berlin. Il entra au ministère des finances, et fut spécialement chargé de la direction du commerce maritime; il devint conseiller d'État et membre de l'Académie des sciences. Des dissentiments avec ses collègues sur des questions techniques l'éloignèrent momentanément des affaires; il fit alors, à l'université, cette série de conférences dont sortit l'*Histoire romaine*. Les deux premiers volumes parurent en 1811 et 1812.

1. « Grandes erant verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves, et ob « eam ipsam causam interdum subobscuri. » (*Brutus*, VII.)

« Nous avions été témoins, » dit-il dans la préface de la première édition, « de choses inouïes et incroyables ; notre attention avait « été attirée sur beaucoup d'institutions oubliées et surannées, « que nous voyions crouler sous nos yeux ; nos âmes s'étaient « fortifiées par l'habitude du danger et par un attachement plus « passionné au souverain et à la patrie. » — « Mon *Histoire*, » dit-il ailleurs, « doit en partie sa naissance à l'humiliation profonde de « la Prusse. Il ne nous restait guère alors qu'à espérer des jours « meilleurs et à les préparer. Mais que faire en attendant ? Je « remontais, pour soutenir mon esprit et celui de mes auditeurs, « vers une grande nation dès longtemps disparue ; nous fîmes « comme Tacite[1]. »

La guerre de l'indépendance, en 1813, le rejeta dans la politique active. Il fut chargé de négocier les affaires financières avec les agents anglais. Il suivit les armées ; la bataille de Bautzen lui rappela la journée de l'Allia, qui avait précédé l'entrée des Gaulois à Rome, et il craignit un sort semblable pour Berlin. En 1814, il désapprouva la réunion de la Belgique et de la Hollande, et il défendit, dans un écrit véhément, les prétentions de la Prusse sur la Saxe. Après 1815, il inclina vers le parti patriote, qui demandait l'accomplissement des réformes promises, et il se montra plus favorable à la France constitutionnelle qu'il ne l'avait été à la Révolution et à l'Empire. Il devint importun à la cour, et la mission dont il fut chargé près du Saint-Siège, en 1816, fut considérée comme un exil honorable, que, du reste, il accepta sans répugnance. Sa maison, à Rome, fut, pendant les huit années de son ambassade, le rendez-vous des savants et des artistes. Le pape lui dit, en prenant congé de lui : « Vous ne m'avez jamais fait « entendre que la vérité. » Après son retour en Allemagne, il enseigna l'histoire ancienne à l'université de Bonn, et il refondit son *Histoire romaine*, en y ajoutant un troisième volume, qui ne parut qu'après sa mort. A la nouvelle des ordonnances de juillet 1830, il fit devant ses auditeurs une violente sortie contre la cour de France, qui, « dans sa démence, avait brisé le talisman « qui tenait enchaîné le démon des révolutions[2] ». Les événements qui suivirent lui causèrent un trouble profond, et, à ce qu'on dit, hâtèrent sa fin ; il mourut le 2 janvier 1831.

1. Lieber, *Erinnerungen*.
2. Préface du second volume.

La méthode critique de Niebuhr repose sur un double procédé. Elle suppose, comme condition préalable, l'étude des témoignages. Mais un témoignage, quelque fidèle qu'il soit, ne donne jamais le fait lui-même, il donne seulement l'impression que le fait a produite sur le témoin. Le premier devoir de l'historien est donc de dégager cette impression, de la séparer du fait, d'arriver ainsi à ne plus voir par les yeux du témoin, mais par ses propres yeux, de devenir soi-même, en quelque sorte, par un effort d'abstraction, témoin du fait. Ce n'est pas tout. Le fait ainsi rétabli dans sa vérité nue, il faut le replacer dans son cadre, l'entourer des circonstances au milieu desquelles il s'est produit. Il faut que le passé devienne présent. Ici commence le rôle des « sciences auxiliaires [1] », l'ethnographie, l'archéologie, le droit, la politique, les finances, la philologie surtout, cette « médiatrice « de l'éternité, qui nous fait jouir, à travers des milliers d'années, « d'une identité non interrompue avec les plus grandes et les « plus nobles nations de l'antiquité [2] ».

Niebuhr, dans le tableau qu'il trace des origines de Rome, et spécialement dans la critique de Tite Live, avait eu deux prédécesseurs, Beaufort et Bayle. Il reproche à Beaufort de n'être pas philologue ; à Bayle, de ne songer qu'à détruire et d'échouer piteusement dans ses rares essais de reconstruction. Pour lui, il ne veut ni refaire Tite Live ni même le compléter. La plus grande perte que nous ayons faite, selon lui, dans les littératures anciennes est celle d'une partie de son œuvre ; c'est « un poète, auquel il « n'a manqué que le talent de la versification ». C'est un narrateur incomparable ; il serait présomptueux de vouloir lutter avec

1. *Die Hülfswissenschaften.*

2. Préface de 1826. — Niebuhr connaissait, outre les langues classiques, presque toutes les langues de l'Europe moderne. — En même temps que la méthode historique était fondée par Niebuhr, elle recevait un appui solide par la publication des *Monumenta Germaniæ historica*, qui fut d'abord dirigée par George-Henri Pertz, et dont le premier volume, contenant les *Annales carolingiennes*, parut en 1826. Cette publication, qui compte aujourd'hui plus de trente volumes in-folio et plus de cinquante volumes in-quarto, a mis successivement au jour les meilleures sources de l'histoire de l'Allemagne pendant le moyen âge. La direction passa, en 1875, aux mains de George Waitz, un des historiens les plus laborieux et les plus exacts des temps modernes. Son principal ouvrage est une *Histoire de la constitution allemande* (*Deutsche Verfassungsgeschichte*, 8 vol., Kiel, 1843-1878), où il suit le développement des institutions politiques de l'Allemagne à travers le moyen âge. Un des points sur lesquels il insiste le plus dans les premiers volumes, c'est le caractère germanique de la monarchie mérovingienne ; une opinion contraire a été soutenue par Fustel de Coulanges, qui semble n'avoir pas assez tenu compte des recherches de son prédécesseur (*Les Institutions politiques de l'ancienne France*).

lui, ou seulement de vouloir combler les lacunes de son récit avec des documents nouveaux. Mais Tite Live avait un but particulier : « il cherchait à oublier la dégénération de son siècle en se « remettant devant l'esprit tout ce que le passé de Rome avait « de glorieux. » Il n'avait aucune raison pour rejeter les légendes mythiques, à une époque où tout le monde les acceptait, même les esprits les moins crédules quant aux affaires de leur temps. Il les reproduit sans les infirmer et sans les garantir [1]; et c'était peut-être, à ses yeux, une preuve de plus des hautes destinées qui étaient réservées à Rome, que de voir les dieux intervenir dans ses humbles origines. Quant aux institutions, Tite Live juge inutile de les décrire pour ses contemporains qui les connaissaient, ou même pour une postérité qui, dans sa pensée, devait toujours être romaine. Mais ce qui, pour les lecteurs anciens de Tite Live, était l'accessoire, devient pour nous le principal. Le premier devoir de l'historien moderne sera donc de replacer le tableau dans son cadre. Fidèle à ce principe, Niebuhr commencera par décrire l'ancienne population du Latium; puis, avec les éléments constitutifs de la nationalité romaine, il expliquera la séparation des classes, la naissance et la transformation des magistratures, le fonctionnement des institutions, tous les ressorts de la puissance politique et militaire. C'est ce qu'il appelle l'histoire telle que la réclame l'esprit moderne. « Il nous faut autre chose que « l'inimitable récit de Tite Live, si nous voulons que ces époques « reculées soient pour nous comme le temps présent, si nous « voulons voir les citoyens de Rome non comme des anges de « Milton, mais comme des êtres de notre chair et de notre sang. » Qu'il y ait çà et là, chez Niebuhr, un peu d'hypothèse dans l'explication symbolique des mythes, cela n'ôte rien à la solidité de sa construction, qui a été conservée dans ses grandes lignes par les historiens qui lui ont succédé [2].

1. « Nicht zweifelnd und nicht überzeugt. »

2. Une nouvelle édition de l'*Histoire romaine* a été publiée en 1873; 3 vol., Berlin; le 3[e] vol. s'arrête aux guerres puniques. Une continuation, d'après les cours de Niebuhr, a été donnée, en anglais, par Leonhard Schmitz : *History of Rome from the First Punic War to the Death of Constantine*, 2 vol., Londres, 1844; traduction allemande, par Zeisz, 5 vol., Iéna, 1844-1846. Les cours de Niebuhr à l'université de Bonn ont été publiés en plusieurs séries : *Vorträge über die römische Geschichte*, 3 vol., Berlin, 1846-1847; *Alte Geschichte*. 3 vol., Berlin, 1847-1851; *Ueber alte Länder- und Völkerkunde*, Berlin, 1850; *Ueber römische Alterthümer*, Berlin, 1858; *Geschichte des Zeitalters der Revolution*, 2 vol., Hambourg, 1845. — Niebuhr a raconté d'une manière attrayante la vie de son père (Kiel, 1817), et il a écrit pour son fils les *Griechische Heroengeschichten* (Hambourg, 1842).

2. — RAUMER.

Frédéric de Raumer, sans profiter de l'exemple de Niebuhr, continue Jean de Müller, comme Jean de Müller continuait Voltaire et Gibbon. Né à Wœrlitz, près de Dessau, en 1781, il entra d'abord dans l'administration prussienne; il fut successivement référendaire, assesseur, conseiller, et enfin, en 1810, attaché au cabinet du chancelier d'État, prince de Hardenberg. L'année suivante, il fut nommé professeur à l'université de Breslau, et ce n'est qu'à ce moment que sa vocation historique se décida. Il fit un voyage en Allemagne, en Suisse et en Italie, pour se préparer à l'ouvrage qu'il se proposait d'écrire sur les empereurs de la maison de Hohenstaufen. En 1818, il fut appelé, comme professeur de sciences politiques, à l'université de Berlin. Il donna, dans les différentes fonctions dont il fut revêtu, des preuves de libéralisme; il quitta, en 1831, le comité de censure, dont il désapprouvait les rigueurs; il cessa d'être secrétaire de l'Académie des sciences, à la suite d'un discours sur Frédéric II, qui avait déplu au gouvernement. De nouveaux voyages d'études le conduisirent en France (1830), en Angleterre (1835), en Italie (1839) et jusqu'en Amérique (1843). En 1848, il fut nommé membre du parlement de Francfort, et même envoyé en ambassade, par le pouvoir central, à Paris; mais il n'eut pas le temps de faire accréditer sa mission. Après la dissolution du parlement, il siégea à la première chambre prussienne. Il continua d'enseigner et de publier jusqu'à sa mort, en 1873.

Raumer est un narrateur plus attentif au détail qu'à l'ensemble, plus préoccupé des faits que du groupement des faits. Tout, chez lui, est au premier plan, et le manque de perspective nuit à la netteté des impressions. Le sujet se perd dans les épisodes. L'ouvrage sur les Hohenstaufen contient, par exemple, une histoire complète des croisades. « On trouvera peut-être mon « récit trop étendu, » dit Raumer dans la préface du troisième volume, « ou l'on me reprochera d'avoir trop emprunté aux « sources. J'ai pensé que c'était le seul moyen d'éclairer assez « complètement les faits pour que le lecteur puisse juger par « lui-même et oublier peut-être des opinions préconçues [1]. »

1. *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*, 6 vol., Leipzig, 1823-1825.

Raumer cite volontiers, en présence d'un fait, les explications différentes qu'en ont données les contemporains, ou qu'on en peut donner encore aujourd'hui, et il s'abstient de conclure. Poussée à ce point, l'impartialité ressemble à de l'indifférence.

Personnellement, Raumer est un homme de juste milieu. « Je « ne puis m'arrêter, » dit-il encore dans la même préface, « à « réfuter ceux qui prétendent de prime abord que le pape ou « l'empereur, les villes ou les assemblées d'État, l'Église ortho- « doxe ou les hérétiques ont seuls et toujours raison. Je ne puis « pas davantage entamer une discussion critique avec ceux qui « apprécient autrement que moi l'importance de tel ou tel auteur « et le degré de confiance qu'il mérite. » Sur le premier point, Raumer est inattaquable; il l'est beaucoup moins sur le second. L'historien est dans son droit lorsqu'il refuse de prendre parti; mais on peut lui demander compte des autorités qu'il invoque. Raumer prétend ne laisser parler que les faits. Mais on n'arrive aux faits que par les témoignages : peser les témoignages est donc un devoir essentiel de l'historien. Raumer aligne les documents; il ne les pénètre pas, il ne les interprète pas. Sa science est considérable, sa critique est insuffisante.

Sa morale est un optimisme indulgent. Il est porté à croire que ce qui est arrivé a dû arriver, et il excuse volontiers les passions humaines du mal qu'elles ont causé. Il est persuadé que si l'on additionne toutes les conséquences possibles d'un événement, les bonnes l'emporteront toujours sur les mauvaises. La phrase suivante, qui termine la partie narrative des *Hohenstaufen*, peut être donnée à la fois comme un échantillon de son style, qui ne dédaigne pas les fausses grâces, et comme un exemple de ce que ses conclusions, lorsqu'il en donne, peuvent avoir de banal : « Il n'y a pas d'individu, de génération, de peuple ni « d'époque qui soient exempts d'erreur et de faute; et il n'y en « a pas qui ne puissent se relever et se racheter. Mais la pre- « mière condition du salut est de reconnaître que la lâcheté, « l'injustice, l'esprit de domination et l'orgueil sont les causes « originelles de tous les maux, tandis que la justice, le courage, « l'humilité et l'amour sont à la fois les racines, les fleurs et les « fruits de l'arbre de la science. »

Le dernier livre de l'*Histoire des Hohenstaufen* est plein de renseignements sur les antiquités religieuses, sur les sciences et les arts, sur les mœurs et les usages. Ici l'expérience administra-

tive de l'auteur lui venait en aide. Sa volumineuse *Histoire de l'Europe depuis la fin du XVe siècle*[1], résultat de son enseignement, est un dédale de faits, où rien n'arrête la vue, et où les principes directeurs font défaut. On lira avec plus d'intérêt les ouvrages où il a consigné ses observations sur la France, sur l'Angleterre, sur l'Amérique[2]. Enfin il faut tenir compte à Raumer de l'influence qu'il a exercée sur le grand public par l'*Almanach historique*, qu'il a fondé en 1830, et qu'il a dirigé jusqu'en 1867[3].

3. — L'ÉCOLE DE HEIDELBERG. — SCHLOSSER. GERVINUS. HÆUSSER.

L'université de Heidelberg devint, au commencement de ce siècle, un centre d'études historiques, comme l'université de Gœttingue l'avait été une trentaine d'années auparavant. L'enseignement de Schlosser donna l'impulsion; les événements qui accompagnèrent ou qui suivirent la chute de l'Empire français déterminèrent plus d'une fois le choix des sujets et la couleur du récit. On dévia de plus en plus de la méthode rigoureuse inaugurée par Niebuhr. La recherche ne fut plus désintéressée; on écrivit le plus souvent dans un but politique[4]. Le caractère général de l'école est le libéralisme démocratique, combiné à l'occasion avec des aspirations unitaires et pangermaniques.

Frédéric-Christophe Schlosser, né en 1776, à Jever, dans la Frise orientale, avait fait ses études à Gœttingue, et il s'était occupé d'abord de théologie, de philosophie et de littérature; il

1. *Geschichte Europa's seit dem Ende des XV. Jahrhunderts*, 8 vol., Leipzig 1832-1850.

2. *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahr 1830*, 2 vol., Leipzig, 1831. — *Briefe aus Paris zur Erläuterung der Geschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 vol., Leipzig, 1831. — *England im Jahr 1835*, 2 vol., Leipzig, 1836. — *England im Jahr 1841*, Leipzig, 1842. — *Beiträge zur neueren Geschichte aus dem britischen Museum und Reichsarchiv*, 5 vol., Leipzig, 1835-1839. — *Die Vereinigten Staaten von Nordamerika*, 2 vol., Leipzig, 1845.

3. *Historisches Taschenbuch* (Leipzig, 1830-1867), repris par Riehl (1871-1880) et par Maurenbrecher (1881-1885). — Le dernier, mort à Leipzig en 1892, s'est spécialement occupé de l'histoire de la Réforme en Allemagne et en Angleterre.

4. « Comparés à d'autres groupes d'historiens allemands, » dit Gervinus à Schlosser dans la dédicace de l'*Histoire du XIXe siècle*, « vos élèves se reconnaissent à un « signe caractéristique qui leur est commun : dans leurs recherches historiques, « ils aiment à subordonner, suivant les besoins de l'époque, leurs travaux à un but « d'utilité publique, soit qu'ils se servent, dans leurs ouvrages, d'un langage qui les « rend accessibles au peuple, soit qu'ils choisissent, dans l'immense domaine de « l'histoire, des parties restreintes qui touchent aux questions du temps actuel. »

avait même été, pendant un mois, vicaire dans un village du duché d'Oldenbourg. Il nous apprend, dans son Autobiographie [1], qu'il avait lu et relu les Critiques de Kant, qu'il avait même étudié Fichte et Schelling, pour mieux comprendre la doctrine du maître. Son poète favori était Dante, qu'il donnait en exemple aux historiens pour la « rigueur impartiale » avec laquelle il jugeait les vices et les vertus de l'humanité [2] : un détail qui est à noter pour sa propre méthode historique. Schlosser voit ses personnages tout d'une pièce; ses jugements sont sans nuance : il a introduit *l'impératif catégorique* dans l'histoire. En 1812, il devint professeur au lycée que le gouvernement français venait d'établir à Francfort-sur-le-Mein. Après la chute de l'Empire, il fut nommé bibliothécaire, et, en 1817, il fut appelé à l'université de Heidelberg, où il enseigna jusqu'à sa mort, en 1861. Les premiers écrits de Schlosser, *Abélard et Dulcin*, et la *Vie de Théodore de Bèze et de Pierre Martyr Vermigli*, appartiennent à l'histoire philosophique et religieuse; ce sont des apologies de la liberté de penser. L'*Histoire des Empereurs iconoclastes* [3] est, en quelques points, une rectification de l'ouvrage de Gibbon sur la décadence et la chute de l'Empire romain. En 1816 parut le premier volume de l'*Histoire universelle*, qui, après tous les remaniements et compléments qui suivirent, resta finalement inachevée [4]. C'est la dernière tentative de ce genre qui a été faite en Allemagne. A un point de vue strictement scientifique, l'idée même d'une histoire universelle est une illusion. Il faudrait, pour la réaliser, un effort d'impartialité dont un homme, à quelque époque et à quelque nation qu'il appartienne, est difficilement capable, lors même qu'il aurait à sa disposition tous les documents nécessaires. Il devrait se faire le contemporain de tous les âges. Les histoires universelles qui ont été composées par des écrivains modernes n'ont jamais été que l'histoire des différentes nations et des différentes époques, faite au point de vue d'une seule nation et d'une seule époque, et celle de

1. Réimprimée dans : *Fr. Chr. Schlosser, der Historiker, Erinnerungsblätter aus seinem Leben und Wirken*, par George Weber; Leipzig, 1876.

2. Voir la dédicace de l'*Histoire du XVIII[e] siècle* à la grande-duchesse Stéphanie. — Les études de Schlosser sur Dante (*Ueber Dante*, Heidelberg, 1825) portent principalement sur le système cosmique du poète et sur sa théorie de l'État.

3. *Geschichte der bilderstürmenden Kaiser des oströmischen Reichs, mit einer Uebersicht der frühern Regenten desselben*, Francfort, 1812.

4. *Weltgeschichte in zusammenhängender Erzählung*, 4 vol. en 8 parties, Francfort, 1816-1841.

Schlosser n'est pas autre chose. La publication se continua jusqu'en 1841, et, dans l'intervalle, Schlosser écrivit l'*Histoire du XVIIIe siècle* [1], qu'il remania plus tard, en y ajoutant l'histoire du XIXe siècle jusqu'aux traités de 1815, et en la complétant par le tableau du développement littéraire et philosophique [2]. Son dernier ouvrage original fut un aperçu encyclopédique de l'histoire et de la civilisation de l'ancien monde, qui donne peut-être la meilleure mesure de ce que sa méthode avait à la fois de hardi et d'insuffisant [3]. Les époques les plus récentes sont les mieux traitées; les origines restent obscures. L'histoire intérieure, tout ce qui concerne les institutions et le gouvernement, est à peine esquissé. On ne se douterait pas, en lisant certaines pages de Schlosser, que Wolf et Niebuhr l'ont précédé [4]. En somme, son œuvre, si on la considère dans l'ensemble, est un entassement de matériaux de toute provenance. On y voit des blocs énormes, mais le monument n'est pas construit. Peut-être, avec les exigences de la science actuelle, la construction même aurait-elle défié les forces du plus habile architecte [5].

Schlosser n'avait conçu l'histoire que dans un rapport étroit avec la morale; Gervinus en fit une science auxiliaire de la politique. Né à Darmstadt, en 1805, George-Gottfried Gervinus fut d'abord destiné aux affaires; quelques années de sa jeunesse se passèrent dans une librairie à Bonn et dans une maison de commerce de sa ville natale. A dix-neuf ans, il vint à Heidelberg, où Schlosser l'initia aux études historiques. Il enseigna pendant deux ans dans une institution privée à Francfort, fit un voyage en Italie, où il s'occupa beaucoup de Machiavel, et, en 1836, fut nommé professeur à l'université de Gœttingue, où il commença ses leçons sur la poésie allemande [6]. Il y était depuis un an,

1. *Geschichte des XVIII. Jahrhunderts in gedrängter Uebersicht*, 2 vol., Heidelberg, 1823.

2. *Geschichte des XVIII. Jahrhunderts und des XIX. bis zum Sturz des französischen Kaiserreichs, mit besonderer Rücksicht auf geistige Bildung*, 7 vol., Heidelberg, 1836-1848.

3. *Universalhistorische Uebersicht der Geschichte der alten Welt und ihrer Cultur*, 3 vol. en 9 parties, Francfort, 1826-1834.

4. Quelque opinion qu'on professe sur l'importance de la philologie en histoire, on conviendra que Schlosser a eu des vivacités déplacées contre les philologues et en particulier contre Wolf.

5. L'*Histoire universelle*, rédigée par Kriegk, avec le concours de Schlosser (*Weltgeschichte für das deutsche Volk*, 18 vol., Francfort, 1843-1856) n'est qu'une œuvre de vulgarisation ; elle a été continuée par Th. Bernhardt (18 vol., Oberhausen et Leipzig, 1870-1874).

6. Les résultats de ces leçons furent : *Geschichte der poetischen National-Litteratur*

quand le roi de Hanovre Ernest-Auguste modifia brusquement, par un simple décret, la constitution octroyée par son prédécesseur. Sept professeurs, au nombre desquels étaient les frères Grimm et l'historien Dahlmann, protestèrent [1]. Gervinus était le plus jeune; il fut destitué avec ses collègues, et reçut, en outre, l'ordre de quitter la ville dans les trois jours. Il se retira à Darmstadt, puis retourna en Italie, passa un hiver entier à Rome, et revint à Heidelberg, avec le titre de professeur honoraire. A partir de ce moment, sa vie fut partagée entre l'enseignement, la politique militante et les publications historiques. L'un des premiers, il souleva la question du Schleswig-Holstein. En 1847, il fonda avec Hæusser la *Gazette allemande* [2], dont le programme était une assemblée fédérale pour l'Allemagne entière et un gouvernement constitutionnel pour chaque État en particulier. Élu membre du parlement de Francfort, en 1848, il cessa d'assister aux séances, lorsqu'il vit tous les projets de réforme échouer devant l'hésitation des chefs de parti et l'opposition des gouvernements. Il rentra dans la retraite et écrivit son livre sur Shakespeare [3], où il étudiait surtout le poète anglais au point de vue moral et comme un représentant du génie germanique. L'*Introduction à l'histoire du XIXe siècle* [4], qui n'était pourtant qu'un mince volume bien inoffensif, lui attira un procès ridicule, qui se termina par un acquittement. Il mourut en 1871. Son dernier ouvrage important est l'*Histoire du XIXe siècle depuis les*

der Deutschen, 3 vol., Leipzig, 1835-1838; *Neuere Geschichte der poetischen National-Litteratur der Deutschen*, Leipzig, 1840-1842. — Quatrième édition refondue sous le titre de *Geschichte der deutschen Dichtung*, 5 vol., Leipzig, 1853. — Au même ordre d'études appartient un ouvrage sur la correspondance de Gœthe (*Ueber den Gœtheschen Briefwechsel*, Leipzig, 1836), où Gervinus revendique pour Schiller un rôle prépondérant dans l'échange d'idées qu'il y eut entre les deux poètes.

1. Dahlmann, professeur de droit politique, qui avait pris part à la rédaction de la constitution de 1833, était lui-même un historien distingué. Après avoir quitté Gœttingue, il devint professeur à Bonn. Il siégea au parlement de Francfort, en 1848, et rédigea encore, et cette fois pour l'Allemagne entière, une constitution, qui resta à l'état de projet. Les constitutions allemandes de ce temps avaient la vie courte. Dahlmann reprit sa chaire. Il contribua beaucoup à répandre les idées constitutionnelles en Allemagne, par ses deux ouvrages sur la Révolution anglaise et la Révolution française (*Geschichte der englischen Revolution*, Leipzig, 1844; *Geschichte der französischen Revolution*, Leipzig, 1845). Il avait publié précédemment une histoire du Danemark, dont il avait recueilli les documents pendant qu'il était professeur à Kiel (*Geschichte Dänemarks*, 3 vol., Hambourg, 1840-1843).

2. *Deutsche Zeitung*.

3. *Shakespeare*, 4 vol., Leipzig, 1850.

4. *Einleitung in die Geschichte des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig, 1853. **Traduction** de Minssen, Paris, 1876.

traités de Vienne [1], qu'il donne comme une suite de l'*Histoire du XVIIIe et du XIXe siècle* de Schlosser, et qui a pour but de peindre « le temps des trahisons et des mensonges, des congrès et des « protocoles, des persécutions politiques et des conspirations, « des espérances et des désenchantements ». Rien de ce que Gervinus a écrit n'est sans intérêt; il a jeté de vives lumières sur bien des questions. Mais, considérée dans l'ensemble, son œuvre est surtout celle d'un homme d'action, impatient, irrité, exclusif; c'est l'œuvre d'un homme de parti. L'histoire est, pour lui, une tribune du haut de laquelle il gourmande ses compatriotes. Son style a du mouvement, mais un mouvement fébrile, inquiet. Sa phrase est haletante; elle n'a pas de points d'arrêt; elle fermente et bouillonne, et l'idée ne se pose jamais. Sa langue n'a rien de plastique. Enfin, ce qui est la pire condition pour un historien, Gervinus a un système, très arrêté et, au fond, très étroit. Il admet, dans l'histoire de la civilisation, trois grandes époques, celle de l'art grec depuis Homère jusqu'à Alexandre, celle de la Renaissance et de la Réforme, et celle de l'hellénisme allemand du XVIIIe siècle. La poésie romaine n'est qu'un reflet de la poésie grecque, et les nations latines, à leur tour, ont eu le tort de prendre modèle sur Rome, au lieu de remonter à la source primitive et pure de la beauté classique [2]. Gœthe et Schiller ont affranchi le goût moderne, comme Luther a affranchi la conscience chrétienne; ils sont pour nous ce qu'Homère et Sophocle étaient pour leurs contemporains. L'Allemagne est aujourd'hui la vraie patrie des arts. « Cette même nation qui, dans sa migration, « semblait vouloir extirper, avec les anciens peuples, les idées « civilisatrices que Socrate et Jésus-Christ avaient déposées dans « les générations nouvelles, et les germes qu'Aristote avait semés « dans tous les domaines des sciences, cette même nation était « destinée d'abord à épurer la doctrine du Messie et ensuite à « abolir le faux goût dans les arts et dans les lettres, si bien « qu'aujourd'hui, » continue Gervinus, « nos voisins proclament « hautement que la vraie culture des âmes et des esprits ne « peut être cherchée que chez nous, et que par notre intermé- « diaire seul on peut arriver à la connaissance des anciens [3]. »

1. *Geschichte des XIX. Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen*, 8 vol., Leipzig, 1855-1866. Traduction de Minssen, 22 vol., Paris, 1861-1870.
2. *Grundzüge der Historik*, Leipzig, 1837.
3. *Geschichte der deutschen Dichtung*, introduction.

Mais cette floraison de la poésie allemande, dit encore Gervinus, est passée; elle a produit tous ses fruits. « Qu'on n'oublie pas « qu'un sol qui doit porter de nouveaux fruits a besoin d'être « retourné, et qu'une plante ne refleurit qu'après avoir secoué « ses feuilles. Qu'on laisse provisoirement le terrain en friche, « et qu'on attende qu'il se soit rempli de sucs nourriciers pour « une moisson future! » En d'autres termes, renonçons à la poésie et faisons de la politique; cessons de rêver, et agissons : nous retrouverons encore une littérature, quand l'État sera constitué sur une base solide [1]. Il est possible que l'avenir donne raison à Gervinus. Actuellement, le sol est défriché; l'arbre de la poésie allemande peut refleurir. Mais plus les passions qui animaient Gervinus se seront calmées, plus on s'étonnera sans doute de l'étrangeté d'un système qui, d'un trait de plume, raye des siècles et des nations du tableau de l'histoire [2].

Louis Hæusser, le collaborateur de Gervinus dans la *Gazette allemande*, né en 1818 à Clébourg, dans la Basse-Alsace, s'occupa de philologie, jusqu'au jour où Schlosser le gagna pour l'histoire. Il fit, en 1840, un voyage à Paris, pour consulter les bibliothèques et les archives, et, à partir de 1845, il enseigna à l'université de Heidelberg. Il fut mêlé, lui aussi, à la politique active. Il eut une grande influence dans la seconde chambre badoise, où il fut élu en 1848, et il dirigea les débats qui eurent lieu, en 1863, pour la réforme de la constitution fédérale. Son style est plus coulant que celui de Schlosser, plus simple et plus net que celui de Gervinus. Il avait sur tous les deux l'avantage d'une parole éloquente. Son cours n'attirait pas seulement les étudiants, mais les hommes d'État, les savants, les gens du monde. Hæusser a publié une *Histoire du Palatinat*, qui est surtout intéressante à partir du XVe siècle, et qui contient le récit détaillé de la fondation et des progrès de l'université de Heidelberg [3]. Son ouvrage principal est une *Histoire de l'Allemagne depuis la mort de Frédéric le Grand jusqu'à la fondation de la Confédération germanique* [4], dont le but

1. *Geschichte der deutschen Dichtung*, conclusion.

2. Consulter, sur la vie et le caractère de Gervinus : R. Gosche, *Gervinus*, Leipzig, 1871; — E. Lehmann, *Georg Gottfried Gervinus*, Hambourg, 1871; — un article de Ranke dans la *Historische Zeitschrift* de Sybel, t. XXVII.

3. *Geschichte der rheinischen Pfalz nach ihren politischen, litterarischen und kirchlichen Verhältnissen*, 2 vol., Heidelberg, 1845.

4. *Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Grossen bis zur Gründung des deutschen Bundes*, 4 vol., Berlin, 1854-1857.

était de créer une tradition nationale pour une série de faits qui jusque-là avaient été exposés principalement par des historiens français. Dans la politique intérieuré, Hæusser se montre partisan de la Prusse, et il traite parfois durement la diplomatie autrichienne. Il mourut en 1867, pendant qu'il recueillait des documents pour une histoire de Frédéric II. On a publié après sa mort ses cours sur l'histoire de la Révolution française et sur le siècle de la Réforme [1].

Schlosser, Gervinus et Hæusser, obéissant à une impulsion généreuse, ont voulu réveiller le sentiment patriotique, à l'époque du plus grand abaissement de l'Allemagne. Ils ont réussi au delà de leurs désirs : c'est l'orgueil national qu'ils ont fondé. Derrière eux marche une légion d'écrivains qui ne méritent plus d'être nommés, que Gervinus et Hæusser auraient sans doute désavoués, mais qui se sont autorisés d'eux : historiens de la littérature, pour qui Gœthe et Schiller sont des « héros parmi les « poètes », sans rivaux dans le champ des lettres modernes [2]; historiens politiques, dont la philosophie se résume en deux mots, la supériorité de la race germanique et les vices de l'ennemi héréditaire; les uns et les autres compilateurs sans goût et sans talent, mais dont le succès était d'autant plus sûr qu'ils flattaient les préjugés du vulgaire.

1. *Geschichte der französischen Revolution*, Berlin, 1867; *Geschichte des Zeitalters der Reformation*, Berlin, 1868. Les deux ouvrages ont été publiés par Oncken, qui en a fidèlement conservé la forme oratoire.

2. Le mot de *Dichterheroen* est aujourd'hui d'un usage courant pour désigner Gœthe et Schiller; quelquefois on leur associe Lessing.

CHAPITRE III

RANKE ET SON ÉCOLE
LES HISTORIENS ULTRAMONTAINS

1. Ranke; l'histoire *objective*. L'*Histoire des papes* et l'*Histoire de l'Allemagne au temps de la Réforme*. L'art et le style de Ranke. — 2. Giesebrecht et son *Histoire des empereurs d'Allemagne*. — 3. Sybel; la polémique dans l'histoire. L'*Histoire de l'Europe pendant la Révolution française*. — 4. Les ultramontains. Hurter et son *Histoire du pape Innocent III*. Gfrœrer. Leo.

1. — RANKE.

Niebuhr, après avoir lu un des premiers ouvrages de Ranke, *la Révolution de Serbie*, écrivait à l'éditeur Perthes : « Je vous félicite, ce petit livre est ce que nous avons, comme histoire, de « meilleur dans notre littérature. » Et Ranke déclare, dans ses *Écrits autobiographiques*, que « l'*Histoire romaine* est le premier « livre d'histoire écrit en allemand qui ait fait de l'impression sur lui », que les peintures de Niebuhr, « tout animées « du souffle antique, lui ont d'abord donné la conviction que, « chez les modernes aussi, il pouvait y avoir des historiens [1] ». Si l'on se rappelle en outre l'admiration que Ranke conçut dès sa jeunesse pour Thucydide, on a la clef de toute son éducation historique. La forme antique et la critique moderne, la science et le style, intimement unis, tel est pour lui l'idéal de l'histoire. Il est intéressant de noter que l'historiographie allemande,

1. *Aufsätze zur eigenen Lebensbeschreibung*, dans les vol. 53 et 54 des Œuvres complètes (Leipzig, 1890); fragments dictés en octobre 1863 et en novembre 1885.
Édition des œuvres. — *Sämmtliche Werke*, 3e éd., 54 vol., Leipzig, 1881-1890. — **A consulter** : E. Guglia, *Leopold von Ranke's Leben und Werke*, Leipzig, 1893. — Voir aussi Cherbuliez, *Profils étrangers*, 2e éd., Paris, 1889.

aussi bien que la poésie allemande, atteignit sa dernière hauteur en s'appuyant sur l'antiquité.

Léopold de Ranke mourut dans sa quatre-vingt-onzième année, mais sa vie peut tenir en quelques mots; c'est une vie d'étude. Né en 1795, à Wiehe, en Thuringe, il reçut sa première instruction à Schulpforta, se rendit ensuite à l'université de Leipzig, où le philologue Hermann fut un de ses maîtres, et il devint, en 1818, professeur au gymnase de Francfort-sur-l'Oder. Ses *Histoires des peuples romans et germaniques* [1], avec un appendice critique sur les sources où il avait puisé, le firent appeler, en 1825, à l'université de Berlin. Ses voyages, en particulier le grand voyage qu'il fit à Vienne, à Venise et à Rome, de 1827 à 1831, eurent un but scientifique : il recueillait les matériaux de ses livres dans les bibliothèques et les archives. Il fut nommé historiographe de la Prusse en 1841, et anobli en 1865. Le quatre-vingt-dixième anniversaire de sa naissance fut célébré en grande pompe à Berlin; il reçut, ce jour-là, les félicitations de tous les gouvernements et de tous les corps savants de l'Allemagne; il mourut l'année suivante, en 1886.

La méthode de Ranke s'accuse déjà avec une entière précision dans la *Critique de quelques historiens modernes*, qui forme le complément de son ouvrage sur les peuples romans et germaniques [2]. « Un homme, » dit-il au commencement de la préface, « un « homme qui entrerait dans un musée d'antiquités, où des pièces « vraies ou fausses, belles ou laides, de toute valeur et de toute « provenance, seraient exposées sans ordre, n'éprouverait pas « une autre impression que celui qui se trouve pour la première « fois en présence des documents multiples de l'histoire moderne. « Ces documents sont de diverse nature; ils vous parlent sur tous « les tons; ils revêtent mille couleurs. Les uns vous abordent « d'un air grave; ils veulent peindre à la manière des anciens. « D'autres prétendent tirer du passé des leçons pour l'avenir. Il « y en a qui accusent ou qui défendent. Beaucoup d'entre eux « cherchent à expliquer les événements par des causes profondes, « par le caractère ou les passions des hommes. Quelques-uns « n'ont d'autre but que de transmettre ce qui est arrivé. Il faut « joindre à ceux-ci les témoins oculaires. Les personnes agissantes

1. *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494-1535*, 1er vol. (le seul qui ait paru, et qui va jusqu'en 1514), Berlin, 1824.
2. *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, Leipzig, 1824.

« prennent elles-mêmes la parole. Bref, les documents, authen-« tiques ou non, abondent. La première question est de savoir « qui est bien renseigné et par qui nous pouvons être renseignés « à notre tour. » Ranke prend ensuite un à un les historiens italiens, espagnols, français, allemands, qu'il a dû consulter; il les interroge sur leur vie, leur caractère, leurs rapports avec les gouvernements; il leur demande compte du dessein qu'ils ont eu en écrivant, des renseignements dont ils disposaient. Il fait subir à Guichardin, à Machiavel, à Comines l'épreuve critique à laquelle Niebuhr avait soumis Tite Live, et dont le résultat est de déterminer exactement le degré de confiance qu'ils méritent et les matières sur lesquelles s'étend leur compétence. Est-ce assez de tant de précautions pour éviter les chances d'erreur? Il semble, d'après une autre déclaration de Ranke, que la vérité ne soit pas encore serrée d'assez près. « Il viendra un temps, » dit-il ailleurs, « où l'on ne fondera plus l'histoire moderne sur les rapports des « historiens, même de ceux qui ont été contemporains des événe-« ments, à moins qu'ils n'aient eu des renseignements tout à fait « directs. A plus forte raison ne tiendra-t-on plus compte des « remaniements de seconde main. On ne se fiera qu'aux témoins « oculaires et aux documents d'une originalité incontestée [1]. » L'historien qui ne voudra être que vrai écartera donc toutes les impressions qui ont pu modifier un fait, tout ce que la faveur ou la haine, la crainte ou l'envie auront pu y ajouter; il dégagera l'élément pur et primitif des alliages qui l'ont faussé et obscurci; il ne verra plus que « ce qui est arrivé ». C'est la méthode de Niebuhr, appliquée à l'œuvre plus difficile et plus compliquée de l'histoire moderne, plus difficile parce qu'elle touche à des intérêts actuels, plus compliquée parce qu'elle s'appuie sur un nombre considérable de documents souvent contradictoires.

Ranke n'était point arrivé à cette méthode par raisonnement; il y était porté par instinct. Il était au plus haut point ce que Gœthe appelait une nature objective. Il se plaisait et s'oubliait dans la contemplation désintéressée des choses. Observer un fait, l'analyser, en rechercher les causes, en suivre les conséquences, c'était pour lui un plaisir d'artiste ; il y mettait même un peu de dilettantisme. On dit qu'au temps où il fréquentait le salon de

1. *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*; préface du premier volume; Berlin, 1839.

Rahel, il eut la pensée de se vouer à la littérature pure, au théâtre, et cela n'est pas impossible. Il a, avec la conscience de l'historien, tous les scrupules de l'écrivain. Lorsqu'il prend la plume, tous ses matériaux sont contrôlés et classés; tous les acteurs qu'il va mettre en scène sont debout devant son imagination. Ses portraits ne sont pas des descriptions faites avec des mots abstraits; ils présentent le modèle agissant, et montrent aux yeux les mobiles habituels de sa conduite; les portraits de souverains offrent le résumé et, en quelque sorte, la concentration morale d'un règne [1]. Son style est sobre, sans déclamation. Il a le secret de la phrase élégante et ferme, qui porte librement et aisément la pensée. Il fuit le lieu commun, aussi bien que le paradoxe. L'histoire est, pour lui, un conflit de volontés humaines, où les natures fortes emportent la décision. Les hommes, agissant avec le concours des circonstances, font le destin des nations, et les nations, à leur tour, dans leurs rapports mutuels, font les civilisations. Ranke ignore ces missions providentielles qui seraient dévolues à certains hommes ou à certaines races. Il aime mieux considérer toutes les nations issues de l'invasion germanique comme une sorte de fédération intellectuelle, travaillant à une œuvre commune. La plupart des sujets qu'il a traités embrassent le Nord et le Midi de l'Europe, et la période qu'il a le plus fréquemment étudiée comprend les trois siècles, le XVe, le XVIe et le XVIIe, où s'est constituée la civilisation moderne.

Ranke pensait que le vrai, la constatation objective du vrai ne pouvait déplaire à personne; il en était tellement persuadé, qu'il s'étonnait, en écrivant l'histoire des papes, de ne pas voir s'ouvrir devant lui les trésors de la Bibliothèque vaticane. « Était-il pro-
« bable, » dit-il, « qu'on laisserait à un étranger, professant une
« autre croyance, la main libre dans les collections publiques,
« qu'on lui laisserait sonder les secrets de la papauté? Cela n'au-
« rait peut-être pas été aussi maladroit qu'on se l'imagine. Ce que
« la recherche scientifique peut mettre au jour est toujours moins
« dangereux que les suppositions gratuites que le monde est

1. Voir les divers portraits de Maximilien dans les *Histoires des peuples romans et germaniques*, celui de Charles Quint dans *Princes et peuples de l'Europe méridionale au XVIe et au XVIIe siècle* (*Fürsten und Völker von Südeuropa im XVI. und XVII. Jahrhundert*, remanié sous le titre de *Die Osmanen und die spanische Monarchie im XVI. und XVII. Jahrhundert*), les portraits de Catherine de Médicis dans l'*Histoire de France, principalement au XVIe et au XVIIe siècle*.

« enclin à prendre pour vérité [1]. » D'ailleurs, ajoute-t-il, les collections particulières lui fournissaient une somme suffisante de renseignements. Il jugea donc la politique romaine « comme un « étranger », presque comme un indifférent. Il se comporta vis-à-vis du pouvoir papal comme on se comporte vis-à-vis d'un passé « désormais inoffensif » : en quoi il reconnut plus tard s'être trompé. Au point de vue de l'intérêt dramatique, obtenu par les moyens les plus simples, sans aucun grossissement des faits, sans mise en scène artificielle, les chapitres qu'il consacre à la peinture de la cour de Rome, aux négociations qui amenèrent la contre-réforme, à la naissance de l'ordre des jésuites, aux délibérations du concile de Trente, comptent parmi les meilleurs qu'il ait écrits. L'*Histoire de l'Allemagne au temps de la Réforme* [2], qui doit compléter l'*Histoire des papes*, s'attache surtout à montrer l'influence du mouvement religieux sur la politique européenne. Le caractère de Luther y est dépeint avec une grande profondeur d'analyse psychologique. Mais le plan de ce long ouvrage se modifia pendant la composition, et il en résulta un défaut d'unité dans l'ordonnance générale. Les *Neuf livres d'histoire de la Prusse*, que Ranke fit paraître à partir de 1847, et auxquels trois autres livres s'ajoutèrent dans la suite, ne furent que l'accomplissement de son devoir d'historiographe [3]. On peut lui appliquer ici à lui-même les principes qu'il invoquait autrefois dans sa *Critique des historiens modernes*; il était trop attaché à la dynastie des Hohenzollern pour la juger avec impartialité. Il revint sagement à sa période de prédilection, le XVIe et le commencement du XVIIe siècle, et il retraça encore l'influence de la Réforme en France et en Angleterre [4]. Il avait décrit ainsi sous toutes ses faces et suivi d'un bout de l'Europe à l'autre, sans préjugé national et sans parti pris d'aucune sorte, un des grands faits de la civilisation moderne.

1. *Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat, im XVI. und XVII. Jahrhundert*, 3 vol., Berlin, 1834-1836 (repris dans les œuvres complètes sous le titre de *Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten*); préface.

2. *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, 6 vol., Berlin, 1839-1847.

3. *Neun Bücher preussischer Geschichte*, 3 vol., Berlin, 1847-1848. — *Zwölf Bücher preussischer Geschichte*, 5 vol., Leipzig, 1871-1874.

4. *Französische Geschichte, vornehmlich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, 5 vol., Stuttgart, 1852-1861. Traduction française de Porchat, 3 vol., Paris, 1854-1856. — *Englische Geschichte im XVI. und XVII. Jahrhundert*, 6 vol., Berlin et Leipzig, 1859-1867.

2. — GIESEBRECHT.

Ranke avait institué, à l'université de Berlin, à côté de son cours public, un enseignement privé, un *privatissimum*, où il formait ses élèves pour le travail scientifique, pour le contrôle sévère des témoignages, pour l'examen critique et la comparaison des documents. Un de ses plus fidèles auditeurs et de ses meilleurs aides fut Frédéric-Guillaume-Benjamin Giesebrecht, né à Berlin en 1814, qui fut pendant vingt ans professeur au gymnase de Joachimsthal. Le gouvernement prussien lui fournit, à la suite de ses premiers travaux, les moyens de faire un voyage en Italie, pendant lequel il prépara son *Histoire des empereurs d'Allemagne*. Il devint ensuite professeur à l'université de Kœnigsberg et, à partir de 1862, à celle de Munich. Il fut anobli par le roi de Bavière, et il mourut en 1889. Giesebrecht s'appropria le style de Ranke, en l'affaiblissant un peu; il apprit aussi de lui à tracer des portraits. Le premier volume de son histoire, qui parut en 1855, eut un grand succès, et le rendit presque populaire. Le ton dominant est l'admiration pour les vieux empereurs des maisons de Saxe, de Franconie et de Souabe, une admiration qui lui ferme quelquefois les yeux sur leurs faiblesses. Certains de ses lecteurs allemands ne lui ont pas pardonné d'avoir retracé sans émotion la scène tragique de Canossa, alors que Grégoire VII lui-même ne pouvait s'empêcher de « verser des larmes, « en voyant le chef du Saint-Empire agenouillé devant lui, pieds « nus et vêtu d'un manteau de bure [1] ».

3. — SYBEL.

Henri de Sybel appartient au même groupe, mais il a suivi ses propres voies, quelquefois assez loin des traces du maître. Il se range dans la classe de ceux qui, selon l'expression de Ranke, accusent ou défendent; il a fait de l'histoire tour à tour un réquisitoire ou un plaidoyer.

1. *Geschichte der deutschen Kaiserzeit*, 5 vol., Brunswick, 1855-1880. — Giesebrecht a encore publié une monographie d'Arnaud de Brescia (Munich, 1873) et une traduction de Grégoire de Tours (2ᵉ éd., Berlin, 1878). Il a dirigé, depuis 1874, la collection de l'*Histoire des États de l'Europe*, commencée par Heeren et Uckert.

Né à Dusseldorf en 1817, Sybel se mit de bonne heure sous la direction de Ranke, dont il adopta d'abord toute la méthode. Il débuta, en 1841, par une *Histoire de la première croisade*, « un « épisode de la lutte entre les deux religions qui se disputent le « monde, une lutte qui commence au VIIe siècle sur les frontières « de l'Arabie et de la Syrie, qui s'étend rapidement sur toutes « les côtes de la Méditerranée, et qui, après plus de mille ans, « agite encore l'époque actuelle [1] ». C'est une bonne monographie, tout à fait dans la tradition de l'école critique. Un tiers du volume est consacré à l'examen des sources; l'histoire y est soigneusement séparée de la légende, et il en résulte, par exemple, que le rôle de Pierre l'Ermite et celui de Godefroi de Bouillon se trouvent considérablement diminués. Cet ouvrage fut suivi de l'*Origine de la royauté en Allemagne* [2], où Sybel s'appuie sur Waitz, tout en le combattant sur quelques points. Il montre comment la royauté du moyen âge est sortie des anciennes institutions germaniques, sous l'influence du droit romain et du christianisme. La vie de Sybel fut ensuite partagée entre l'enseignement universitaire et la politique. Il devint, en 1845, professeur à Marbourg; en 1856, à Munich, où il fonda la *Revue historique*; en 1861, à Bonn. En 1875, il fut nommé directeur des Archives prussiennes et membre de l'Académie des sciences. L'université de Marbourg le chargea, en 1848, de la représenter à l'assemblée des États de la Hesse Électorale, où il vota avec le centre constitutionnel. Deux ans après, il siégea, comme député de la Hesse, à la diète d'Erfurt, où il se rangea du côté de l'Allemagne restreinte (*kleindeutsch*), placée sous l'hégémonie de la Prusse, et opposée à la grande Allemagne impériale et autrichienne. De 1862 à 1864, il représenta l'université de Bonn au Landtag prussien, et, après la guerre d'Autriche, en 1867, il fut élu membre de la Diète constituante de l'Allemagne du Nord, où il se rattacha au parti national libéral. Il mourut à Marbourg, dans la ville où il avait le plus longtemps enseigné, en 1895.

L'ouvrage principal de Sybel, celui qui l'a fait connaître à l'étranger, est son *Histoire de l'Europe pendant la Révolution française*, qu'il commença en 1853, et qui s'arrêta d'abord à la fin de la Convention, mais qu'il reprit plus tard, pour la mener jus-

1. *Geschichte des ersten Kreuzzugs*, Dusseldorf, 1841 ; chapitre premier.
2. *Entstehung des deutschen Königthums*, Francfort-sur-le-Mein, 1841.

qu'au Consulat[1]. Le plan du livre était nouveau, et l'auteur abordait son sujet avec un ensemble de renseignements qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait eus entre les mains[2]. La Révolution avait été racontée jusque-là soit par des historiens français écrivant au point de vue d'un parti, soit par des écrivains allemands ou anglais plus ou moins imprégnés d'idées françaises; on en avait fait un événement exceptionnel, auquel, par cela même qu'on lui attribuait une portée extraordinaire, on ne pouvait appliquer la mesure commune des choses humaines. Sybel voulut ramener la Révolution française dans le cadre de l'histoire européenne, la traiter au point de vue des intérêts généraux du monde civilisé. L'idée était grande, vraiment historique. Il aurait fallu, pour la mettre à exécution, s'élever à la hauteur du sujet ainsi conçu, se placer à un point de vue réellement supérieur, au-dessus de tout particularisme, de tout préjugé national, de toute prévention personnelle. C'est ce que Sybel n'a pas su faire, si toutefois il l'a voulu[3], et cela est infiniment regrettable, car, après nous avoir laissé entrevoir un beau livre, il ne nous a donné, lui aussi, qu'une œuvre de parti. Il aurait dû se souvenir d'abord que le sujet, tout européen qu'il était, avait son point de départ en France, et que lui-même n'était pas Français. Il sait que la grande difficulté, pour un étranger, est de « s'identifier avec les idées et les besoins de la nation dont il retrace l'histoire ». Il espère néanmoins qu'on lui tiendra compte des efforts qu'il a faits pour « éclairer la politique à venir de la France[4] ». Éclairer une nation étrangère sur la politique qu'elle devra tenir désormais, l'instruire sur son avenir avec les exemples de sa propre histoire,

1. *Geschichte der Revolutionszeit* (*1789-1795*), 3 vol., Dusseldorf, 1853; 4e éd. (*1789-1800*), 5 vol., 1878. — Traduction de Mlle Dosquet, revue par l'auteur, et précédée d'une préface écrite pour l'édition française; 6 vol., Paris, 1869-1888.

2. Il puisa dans les archives et dans des collections particulières, à Berlin, à Bruxelles, à la Haye, à Munich, à Vienne, à Naples. A Paris, les collections de la Bibliothèque nationale, les archives du ministère de la guerre et du ministère des affaires étrangères lui furent ouvertes. « C'est pour moi un plaisir encore plus « qu'un devoir, » dit-il dans la préface de l'édition française, « d'exprimer ici toute ma « reconnaissance envers les directeurs et les employés de ces diverses archives, « aussi bien qu'envers ceux de la Bibliothèque impériale, pour l'empressement « qu'ils ont montré à aller au-devant de mes désirs. Il est impossible de témoigner « à un étranger plus de bonté et de bienveillance que celles avec lesquelles on a « partout facilité mes recherches. »

3. Il reproche quelque part à Ranke, à propos des démêlés entre la Prusse et l'Autriche, « d'avoir voulu élever ces études au-dessus de l'opposition des partis ». (Préface de la 4e édition allemande.)

4. Préface de l'édition française.

c'est pour un historien une tâche délicate. Il y faut d'abord un grand sentiment d'équité, et même un peu de courtoisie n'y est pas de trop. Or Sybel ne dissimule pas assez son peu de sympathie pour la France. Même dans le récit des négociations entre les cours de l'Allemagne, il avoue que ses jugements sur le passé se sont ressentis de ses opinions concernant les affaires présentes. « Par suite de ses vues politiques sur les questions allemandes « de son temps, il avait dû se ranger, » dit-il, « parmi les adver- « saires les plus décidés de l'Autriche [1]. » Son mépris pour la politique autrichienne n'est égalé que par l'aversion profonde que lui inspire tout ce qui vient de la Russie. Tous ses ménagements, toutes ses complaisances sont pour la Prusse. Or il suffit de suivre les intrigues qu'il a lui-même patiemment débrouillées, pour se convaincre que toutes les chancelleries européennes se valaient quant à la dignité de leur conduite et à la sincérité de leurs actes, qu'elles ne cherchaient qu'à se tromper l'une l'autre, tout en unissant leurs efforts contre l'ennemi commun. Si la Révolution française avait besoin d'une justification, elle la trouverait dans les mœurs diplomatiques du temps.

Ainsi, malgré l'extension donnée au sujet, la pensée va se rétrécissant de volume en volume. Ce n'est pas tout. Sybel, en vrai dialecticien politique, enferme l'histoire dans un système. Il distingue, dans la période révolutionnaire, trois grands faits, la ruine de la monarchie française, l'anéantissement de la Pologne, et la dissolution de l'Empire germanique. Ces trois faits sont, pour lui, connexes; ils ont une seule et même cause, l'état de guerre créé par la Révolution française. Partant de là, il s'attache à démontrer que ce n'est pas l'Europe coalisée qui a cherché a étouffer la Révolution, mais que c'est au contraire la Révolution qui a lâché sur l'Europe l'esprit de conquête et de convoitise. Question oiseuse, au fond. Un choc entre la Révolution et les vieilles monarchies était inévitable, et l'on sait qu'en pareil cas l'agresseur n'est pas toujours celui qui déclare la guerre. Mais Sybel tient à établir que l'attaque est partie de la France, et il insinue même que le mobile déterminant était l'espoir d'un riche butin, car personne n'admettait la possibilité d'un échec sur les frontières [2]. Il cherche ses preuves jusque dans les premiers actes de l'Assemblée constituante; la Déclaration des droits de

1. Préface de l'édition française.
2. Livre VII, chapitre 1er.

l'homme était déjà « une attaque monstrueuse, non seulement « contre l'ancien ordre de choses, mais encore contre l'indépen- « dance des nations étrangères [1] ». Est-ce pour cela que tous les grands écrivains de l'Allemagne y applaudissaient? La situation s'aggrave avec la fuite et l'arrestation du roi, mais Sybel affirme que, « sans les intrigues des Girondins, la guerre n'aurait « jamais éclaté [2] ». Enfin, arrivant au terme de son raisonnement, il nous apprend que « l'Europe, ayant à se défendre contre « la France, voulut du moins avoir les mains libres du côté de « l'Orient, et le démembrement de la Pologne fut décidé ». Déjà, du reste, les Jacobins y avaient porté le venin de leurs doctrines; c'est ce qui engagea la Prusse à intervenir [3]. Sybel reconnaît que la Prusse fut agressive, dans le sens le plus complet du mot, et sans l'ombre d'un droit. Mais, continue-t-il, « si jamais poli- « tique agressive fut indiquée et même imposée à une nation par « les circonstances, ce fut bien ici. Ce qui imprima à cette époque « son caractère fatal, ce qui ébranla tout l'ancien système de « l'Europe, ce fut la coïncidence de la Révolution française et de « la politique conquérante de la Russie, coïncidence qui vint « tout à coup mettre en question tous les droits existants. On com- « prend que, dans de tels moments de crise, le sentiment de la « conservation personnelle passe en première ligne pour chacun, « et la responsabilité réelle retombe moins sur ceux qui ont « continué le combat commencé que sur ceux qui ont amené « l'explosion première [4]. » Déclarer la France complice de la Russie dans l'anéantissement de la Pologne, lui en faire partager « la responsabilité réelle », renvoyer la Prusse les mains pures et pleines, c'est assurément le plus grand effort de dialectique dont un historien ait jamais été capable. Mieux valait dire simplement, comme Sybel le fait ailleurs, que l'existence de la Pologne était incompatible avec les besoins d'agrandissement de la Prusse : telle avait déjà été, bien avant la Révolution, l'opinion du grand Frédéric.

Sybel a consacré ses dernières années à une histoire de *la Fondation de l'Empire d'Allemagne par Guillaume Ier* [5]. Il remonte jus-

1. Livre Ier, chapitre III.
2. Livre IV, chapitre Ier.
3. Livre VI, chapitre III.
4. Livre VI, chapitre IV.
5. *Die Begründung des deutschen Reiches durch Wilhelm I.*, 7 vol., Munich et Leipzig, 1889-1894.

qu'à l'origine du conflit entre la Prusse et l'Autriche, et le septième volume, qui a paru en 1894, s'arrête après la déclaration de guerre de 1870. La forme trahit une rédaction hâtive; le ton est celui de la polémique quotidienne [1].

Ranke avait dit que l'objet de l'histoire était « de raconter ce « qui est arrivé ». Si cette définition est juste, la mission de l'historien est d'autant plus difficile que l'événement est plus rapproché du moment où il écrit. Faire l'histoire du présent est impossible. L'œuvre d'une génération, d'un siècle, est inconsciente; ceux qui viennent après nous, et dont nous préparons les destinées, peuvent seuls dire ce que nous avons fait. La vraie histoire contemporaine, ce sont les Mémoires; la postérité les consulte, et, en faisant la part du préjugé ou de la passion, s'en sert pour constituer l'histoire proprement dite. Un passé tout à fait rapproché, dont nous sentons l'influence directe et, pour ainsi dire, le contact immédiat, c'est encore le présent; nous l'aimons, nous le haïssons, selon qu'il favorise ou qu'il contrarie nos intérêts actuels. La Révolution française, avec les secousses périodiques qui l'avaient suivie jusqu'au milieu du siècle, avait profondément troublé les instincts conservateurs de la race allemande. La conquête impériale qui en sortit, et qui, aux yeux des étrangers, en paraissait la conséquence naturelle, avait un instant compromis l'indépendance nationale. Juger équitablement la Révolution française, la raconter *objectivement*, c'eût été le fait d'un esprit absolument supérieur, capable de donner à un événement encore présent le recul d'un passé lointain : un homme de talent n'y suffisait pas.

4. — LES ULTRAMONTAINS. — HURTER. GFRŒRER.

L'Allemagne a, dans sa propre histoire, un événement qui est toujours présent, parce que ses conséquences ne sont pas encore épuisées : c'est la Réforme. La moitié de l'Allemagne, la plus pensante et la plus active, et qui l'est peut-être devenue par elle,

1. Certaines phrases devaient faire sourire le prince de Bismarck, si elles lui sont tombées sous les yeux : « Bismarck était retourné, le 8 juin 1870, à Varzin, pour rafraî- « chir avec de l'eau de Carlsbad, dans une tranquille villégiature, ses nerfs encore « ébranlés, et pour ne rentrer à Berlin qu'après l'expiration de son congé de six « semaines, au commencement du mois d'août; lui aussi ne pensait pas à la guerre. » (7e vol., livre XXII, chap. II.)

l'a adoptée, en a fait la règle de sa vie et la loi de son existence. L'autre l'a tolérée, ou l'a repoussée tout à fait. La scission existe encore; elle se perpétue sous nos yeux; elle a dû donner lieu à deux courants d'idées, qui se sont répandus non seulement sur la Réforme, mais sur les événements qui l'ont précédée ou suivie, qui en ont été la cause ou la conséquence.

Pour les historiens protestants, la Réforme était le complément de la Renaissance et l'aboutissement des vagues aspirations du moyen âge. Pour les historiens catholiques, c'était une déviation et même un recul dans la marche de la civilisation. Ceux-ci regrettaient tout ce que la Réforme avait supprimé, l'autorité en matière de foi, le gouvernement théocratique, l'universalité de l'Église, et même parfois ce qui était étranger à la Réforme, le règne des castes et des privilèges. Au point de vue de leurs préférences politiques, les premiers s'orientaient volontiers sur la Prusse, les seconds sur l'Autriche.

L'histoire littéraire n'a à s'occuper que des hommes qui, en dehors des discussions de partis, se sont distingués par des qualités d'écrivain ou par quelque recherche originale; et, à ce titre, elle peut recueillir, dans le groupe des historiens catholiques, deux noms, qui eux-mêmes commencent déjà à pâlir, ceux de Hurter et de Gfrœrer.

Frédéric-Emmanuel Hurter, né à Schaffhouse, en 1787, était premier pasteur dans sa ville natale. Il se rattacha de bonne heure au parti ultramontain et ultra-conservateur; il était lié avec le publiciste Gœrres. A la suite d'un dissentiment avec ses collègues, qui donna lieu à un échange de brochures, il se démit de ses fonctions, et passa au catholicisme, à Rome, en 1844. Il a expliqué sa conduite dans un écrit intitulé *Naissance et renaissance*[1]. Il fut plus tard historiographe de l'Empire d'Autriche; il mourut à Gratz, en 1865. Le principal ouvrage de Hurter est une *Histoire du pape Innocent III*[2], résultat d'un travail de vingt ans. Il y a rassemblé une immense quantité de matériaux, classés avec beaucoup d'ordre, et on ne peut lui reprocher, devant la masse des faits accumulés, que de n'avoir pas su se restreindre. Il a voulu être *objectif*; il dit dans sa préface : « Un seul fait moral domine

1. *Geburt und Wiedergeburt, Erinnerungen aus meinem Leben*, 2 vol., Schaffhouse, 1845-1846.
2. *Geschichte Papst Innocenz' III. und seiner Zeitgenossen*, 4 vol., Hambourg. 1834-1842.

« toute la vie d'Innocent III : il a reconnu et accompli la plus « haute mission du pontificat; il y a vu une institution fondée « par Dieu pour la direction de l'Église et pour le salut de l'huma- « nité. Que cette idée soit vraie ou fausse, qu'elle soit conforme « ou contraire au vrai christianisme, l'historien n'a pas à s'en « préoccuper : c'est l'affaire du théologien. Il suffit, pour l'histo- « rien, que cette idée ait prévalu à une certaine époque, et qu'elle « ait servi de base à une institution importante : son devoir est « dès lors de suivre les événements auxquels cette institution a « donné lieu. » Le programme était excellent, mais Hurter était un homme trop convaincu, trop passionné même, pour y rester fidèle. Son récit tourne vite à l'apologie. En retraçant le règne du grand pontife, il se souvient que le trône de ses successeurs est menacé, et il réclame énergiquement le maintien du pouvoir temporel des papes. Il est gêné aussi par les cruautés exercées sur les hérétiques, et, quoique tout émane et doive émaner, dit-il, de la haute initiative du Saint-Siège, il rejette la responsabilité de ces actes sanguinaires sur des personnages subalternes. L'*Histoire de l'empereur Ferdinand II*[1] est un long et fastidieux panégyrique. L'écrit sur Wallenstein[2] a surtout pour but de mettre en lumière les mérites du général bavarois Tilly. Le style est lourd, souvent négligé; la phrase s'embarrasse dans les incidentes.

Hurter n'a plus beaucoup de lecteurs, parce qu'il est difficile à lire. Auguste-Frédéric Gfrœrer a un style plus vif; s'il est démodé aujourd'hui, c'est à cause de l'uniformité de son point de vue historique. Gfrœrer est un ultramontain doublé d'un sceptique. Il ne croit ni aux grands mouvements d'idées dans les peuples, ni aux grandes passions dans les individus. Ce qu'il admire dans le catholicisme, ce qui lui impose, c'est la puissance et l'éclat de sa manifestation extérieure. Il aime les pouvoirs centralisés. Il a été du parti de la grande Allemagne (*grossdeutsch*), sous la suprématie de l'Autriche. Il a toujours été opposé à tout particularisme, et il aurait volontiers ressuscité l'Empire d'Occident au profit de la dynastie des Habsbourg. Né en 1803, dans un village de la Forêt-Noire, il fut d'abord, pendant deux ans, secrétaire de Bonstetten à Genève et à Rome. En 1846, il devint professeur à l'université de Fribourg-en-Brisgau, et il embrassa le catholicisme. Il

1. *Geschichte Kaiser Ferdinands II. und seiner Eltern bis zu dessen Krönung in Frankfurt*, 11 vol., Schaffhouse, 1850-1860.
2. *Zur Geschichte Wallensteins*, Schaffhouse, 1855.

a joué un rôle actif dans les luttes entre le gouvernement badois et l'épiscopat; il mourut à Carlsbad, en 1861. Une partie de ses ouvrages appartient à la théologie; mais il a marqué une trace passagère dans la littérature par son *Histoire de Gustave-Adolphe, roi de Suède*[1]. Schiller avait dit de Gustave-Adolphe : « Une piété « vive, sincère, rehaussait la bravoure qui animait son grand « cœur. Également éloigné de l'incrédulité grossière, qui laisse « sans frein les passions fougueuses du barbare, et de la bigoterie « rampante d'un Ferdinand, qui s'abaissait devant Dieu comme « un ver de terre et qui foulait l'humanité sous ses pieds orgueil- « leux, Gustave, même dans l'ivresse du bonheur, était toujours « homme et chrétien, mais toujours aussi, dans sa piété, héros « et roi[2]. » Gfrœrer fait du roi de Suède un politique habile, qui se sert de la religion comme d'un masque; il l'admire au même titre que Wallenstein et Machiavel. Un de ses derniers ouvrages est une *Histoire du pape Grégoire VII*[3], qui devait faire pendant à l'histoire d'Innocent III de Hurter, mais qui n'est qu'un étalage prolixe de documents mal combinés.

Le plus ardent champion de l'ultramontanisme et de la contre-révolution, le plus éloquent même, si on lui passe ses intempérances de langage et ses trivialités d'expression, c'est le professeur Henri Leo, mort à Halle en 1878. On peut à peine l'appeler un historien, quoiqu'il ait écrit beaucoup de livres d'histoire; il a même composé une histoire universelle, où naturellement le moyen âge tient la plus grande place. Il s'était livré d'abord à un libéralisme effréné, et avait été un des plus chauds partisans de Hegel, qu'il vilipenda plus tard. Il a dépensé beaucoup de talent pour faire oublier ce qu'il appelait ses péchés de jeunesse; mais son plus grand péché, et qu'il n'a jamais racheté, c'est son péché contre l'histoire. Il la tourne et la retourne à plaisir, la ploie et la martyrise au gré de sa passion, et ses argumentations cavalières rappellent parfois, à part la supériorité du style, les violentes apostrophes d'Abraham a Santa Clara[4].

1. *Geschichte Gustav Adolfs, Königs von Schweden und seiner Zeit*, 2 vol., Stuttgart, 1835-1837.

2. *Histoire de la guerre de Trente Ans*, livre II.

3. *Papst Gregor VII. und sein Zeitalter*, 7 vol., Schaffhouse, 1859-1861.

4. Le meilleur ouvrage de Leo est son *Histoire des États de l'Italie*, résultat d'un voyage qu'il fit en 1823 : *Geschichte der italienischen Staaten*, 5 vol., Hambourg, 1829-1830. — Sur son caractère, voir son ouvrage posthume : *Aus meiner Jugendzeit*, Gotha, 1880. — Léo était né à Rudolstadt en 1799.

CHAPITRE IV

LES ÉTUDES ANTIQUES APRÈS NIEBUHR

Influence de Wolf sur les études antiques; sa définition de la philologie. — 1. Otfried Müller; ses études sur la Grèce; le génie dorien. — 2. Curtius; l'*Histoire grecque*; la civilisation attique. — 3. Droysen; l'*Histoire de l'Hellénisme*; la théorie des grands empires. 4. Mommsen; l'*Histoire romaine*; le césarisme. — 5. Duncker; l'*Histoire de l'Antiquité*.

Les études sur l'antiquité classique s'appuyèrent, d'un côté, sur la méthode historique, telle qu'elle fut définie et appliquée par Niebuhr et par Ranke, et, de l'autre, sur la science philologique, renouvelée et agrandie par l'école de Wolf.

Lorsqu'on cite aujourd'hui le nom de Wolf, c'est surtout pour rappeler l'émotion que causa dans le monde savant la publication de ses *Prolégomènes*, et qui aboutit à une conception nouvelle de l'épopée grecque et, par contre-coup, de l'épopée germanique. Toucher à la vieille tradition sur Homère, qui avait traversé les siècles sans provoquer un doute, semblait, en effet, une entreprise téméraire et presque irrespectueuse vis-à-vis de l'antiquité. Mais Wolf réunissait précisément dans son caractère deux traits, en apparence opposés : une grande indépendance dans la recherche, et un vif sentiment de la beauté classique. On peut même dire que c'est la vivacité de ce sentiment qui a été la première cause de ses hardiesses critiques; il voulait avoir des raisons nouvelles et meilleures d'admirer. L'ancienne philologie, telle qu'elle était pratiquée par les érudits du XVIIe siècle, lui semblait une étude aride, souvent stérile, parce qu'elle s'enfermait dans des limites trop étroites. « Il y a, » dit-il dans un de ces nombreux opuscules qu'il écrivait pour les revues, « y il

« a une science qu'on a appelée tour à tour philologie, érudition « classique, littérature ancienne, humanités ou belles-lettres ; on « devrait dire la science de l'antiquité... Et si l'on me demande, » continue-t-il, « ce que cette science embrasse, je dirai que c'est « tout l'ensemble des connaissances qui nous mettent en rap- « port avec les actions et les destinées des Grecs et des Romains, « avec leur vie politique, scientifique, domestique, avec leur « langue, leurs mœurs, leur religion, leur caractère national, « leur civilisation tout entière ; un ensemble de connaissances qui « nous met à même de comprendre à fond et de goûter sans « réserve ceux de leurs ouvrages qui sont venus jusqu'à nous, et « d'établir une comparaison entre la vie d'autrefois et notre vie « actuelle [1]. » L'explication des textes n'est, dans ce programme, que la moindre tâche de la philologie classique; c'est le commencement, la clef. Ce qui importe le plus, c'est de retrouver, sous l'œuvre interprétée, le génie de l'écrivain, et, à l'aide des écrivains, rapprochés, confrontés, éclairés l'un par l'autre, de reconstituer le génie de la nation. Enfin, si les Grecs et les Romains ont été les pleuples civilisateurs par excellence, il faudra reconnaître, dans leurs monuments littéraires et artistiques, ce qui constitue la dignité morale de l'humanité. Dégager l'idéal humain de l'idéal antique, tel sera le dernier résultat de la philologie, qui deviendra ainsi une science historique d'une portée d'autant plus haute et plus sûre qu'elle se fonde sur les témoignages directs que les anciens nous ont laissés d'eux-mêmes. Ce furent là les idées que Wolf fit prévaloir par ses écrits, par son enseignement, par son influence personnelle : Gœthe ne disait-il pas qu'une journée passée avec lui équivalait à une année d'études [2].

1. — OTFRIED MÜLLER.

Otfried Müller a été un philologue dans le sens de Wolf, à la fois linguiste, archéologue, historien et géographe. Il a été, de plus, professeur et même éditeur. Nul ne fut jamais moins spé-

1. Voir la dissertation qui ouvre le premier volume du *Museum der Alterthumswissenschaft*, publié par Wolf et Buttmann (Berlin, 1807) : *Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth.*

2. Gœthe, *Annales*, année 1802; voir aussi l'année 1805.

cialiste que lui, ou, pour mieux dire, il a été spécialiste en beaucoup de choses, car il n'a rien touché sans l'approfondir. Né à Brieg, en Silésie, en 1797, il fit ses études à Breslau et ensuite à Berlin, où il eut Bœckh et Niebuhr pour maîtres. Il se fit remarquer dès lors par une rare capacité de travail, qui le mit bientôt en possession d'un savoir considérable. A vingt-deux ans, il fut appelé à la chaire d'archéologie de l'université de Gœttingue. Il écrivit alors, tout en enseignant, ses *Histoires des tribus et des villes helléniques*, ses *Prolégomènes d'une mythologie scientifique*, son *Manuel d'archéologie de l'art*, sans parler d'un grand nombre d'articles épars dans les revues et qui ont été recueillis après sa mort [1]. Il avait l'intention de résumer toutes ses études sur l'antiquité dans un ouvrage qui serait le couronnement de sa vie, une histoire complète du peuple grec, considéré dans tout l'ensemble de son développement matériel et moral, dans sa religion, dans son art, dans ses institutions et ses mœurs. Il rêvait depuis longtemps un voyage qui devait lui faire voir la terre classique autrement que par les yeux de l'imagination, et il y était tout préparé. « Je sais si bien mon Athènes, » disait-il, « que « je n'aurai pas besoin de guide. » Il partit enfin en 1839, accompagné d'un dessinateur que lui adjoignit le gouvernement hanovrien, passa trois mois à Rome, et parcourut ensuite à loisir et en tous sens l'Attique, la Béotie et le Péloponnèse. Ce qu'il dit de ses impressions en Grèce rappelle les lettres que Gœthe envoyait d'Italie à Weimar. « Les monuments d'Athènes, » écrit-il un jour à son frère, « et l'ensemble que forment ici l'art et la nature, tout « est si grand et remue tellement toutes les profondeurs de l'âme « qu'on ne peut, ni par la pensée ni par le sentiment, s'en faire « une idée complète. Jusqu'à présent, je n'ai été qu'yeux et « oreilles, et je n'ai de lèvres que pour dire : Athènes est indes- « criptible, incomparable. » Hélas! il ne devait pas jouir longtemps de son bonheur. Il relevait, tête nue, les inscriptions du temple de Delphes, quand, selon l'expression d'un contemporain, il fut frappé par un trait perfide du dieu Apollon; il mourut à Athènes, le 1er août 1840, et il fut enterré à Colone.

1. *Geschichten hellenischer Stämme und Städte;* tome Ier, *Orchomenos und die Minyer*, Breslau, 1820; tomes II, III, *Die Dorier*, Breslau, 1823-1824. — *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, Gœttingue, 1825. — *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau, 1830. — *Kleine deutsche Schriften*, publiés par Édouard Müller, avec des souvenirs biographiques, 3 vol., Breslau, 1847-1848.

Otfried Müller réunit à un degré rare les qualités du savant et celles de l'artiste, la sagacité et l'imagination, le coup d'œil prompt et sûr et le sentiment exquis des nuances. Dans ses monographies, comme *les Minyens*, *les Doriens*, c'est un érudit, recueillant tous les renseignements de détail et les reliant par des vues générales. Mais il sait aussi, comme dans son ouvrage posthume sur la littérature grecque, ne donner que les résultats de ses recherches et dissimuler la science sous le naturel du style. Dans le champ spécial de ses études, c'est l'époque primitive qui l'attire le plus, l'époque où, dans la conscience nationale encore indécise, s'élèvent les premières notions de la religion et de l'État. De là sa préférence pour les Doriens, la plus conservatrice des tribus grecques, la plus attachée aux vieilles traditions et la plus stable dans son gouvernement, représentée, dans l'origine, par les peuplades guerrières descendues des montagnes de la Thessalie, et, dans les temps historiques, par l'aristocratique Lacédémone. Dans les *Prolégomènes d'une mythologie scientifique*, il aborde directement le problème de la formation des mythes religieux. Il écarte les explications qui ont fait de ces mythes la création arbitraire des poètes ou des philosophes. Ce ne sont, dit-il, ni des symboles ni de pures métaphores, mais des formes sous lesquelles se traduisaient spontanément les premières intuitions d'un peuple, et le seul moyen de les comprendre, c'est de remonter par l'imagination au temps où ils ont pris naissance, « ce temps qui ne voyait et ne pouvait voir en « toutes choses que des êtres personnels et divins [1] ». Dans l'*Archéologie de l'art*, Otfried Müller s'appuie sur Winckelmann, mais il étudie surtout l'art dans les objets qu'il représente et qui marquent ses périodes successives, dans les dieux, les héros, les hommes et les créatures inférieures, qui lui servent de modèles. Le dernier ouvrage d'Otfried Müller, l'*Histoire de la littérature grecque*, fut écrit sur la demande de la *Société britannique pour la diffusion des connaissances utiles* [2], et c'est ce qui en explique le

1. Les idées d'Otfried Müller ont été appliquées à la mythologie grecque et à la mythologie romaine par Louis Preller, professeur à l'université d'Iéna, et plus tard bibliothécaire à Weimar, où il mourut en 1861 : *Griechische Mythologie*, 2 vol., Berlin, 1854-1855; *Römische Mythologie*, Berlin, 1858. Celle-ci a été traduite en français par L. Dietz : *Les Dieux de l'ancienne Rome*, 2e éd., Paris, 1866.

2. L'ouvrage fut d'abord traduit en anglais par Cornewall Lewis (*History of the Literature of Ancient Greece*, 1er vol., Londres, 1840), ensuite continué par Donaldson, d'après les cadres laissés par Otfried Müller (3 vol., Londres, 1856). Le ma-

caractère élémentaire. C'est un livre de lecture, tracé d'une plume élégante et facile, un bon résumé pour ceux qui savent, et une excellente introduction pour ceux qui apprennent. L'idée générale qui domine toutes les recherches d'Otfried Müller, c'est celle de l'originalité absolue de la civilisation grecque, civilisation autochtone, pur produit de la race et du sol, soustraite à toute influence étrangère : le seul point important sur lequel ses conclusions ont été modifiées par ses successeurs.

2. — CURTIUS.

Ernest Curtius exécuta, sur des dimensions moindres, ce plan d'histoire grecque conçu par Otfried Müller. Il naquit en 1814, à Lubeck, où il se lia de bonne heure avec le poète Geibel. Il fit, au sortir même de ses études universitaires, son premier voyage en terre classique. Il parcourut avec Otfried Müller une partie de la Grèce. A Athènes, il retrouva Geibel, et ils publièrent ensemble un volume de traductions d'auteurs grecs sous le titre d'*Études classiques* [1]. Curtius revint par l'Italie. Il fut ensuite professeur au gymnase français et au gymnase de Joachimsthal, à Berlin. En 1844, il devint précepteur du prince Frédéric-Guillaume, plus tard empereur sous le nom de Frédéric III, et il accompagna son élève à l'université de Bonn. En 1856, il fut appelé à la chaire de philologie classique et d'archéologie de Gœttingue. Il interrompit son enseignement pour un second voyage en Grèce, dont les résultats furent ses *Études attiques* [2] et ses belles cartes d'Athènes. En 1868, il fut nommé professeur à l'université de Berlin; il était depuis 1853 membre de l'Académie des sciences. Un troisième voyage, en 1871, lui fit parcourir l'Asie Mineure. Plus tard, il dirigea encore les fouilles d'Olympie [3]. Il mourut à Berlin, en 1896.

Curtius ne cherche pas, comme Otfried Müller, le berceau de la civilisation grecque dans les vallées de la Thessalie, aux environs du mont Olympe, mais plutôt sur les côtes de l'Asie Mineure,

nuscrit original a été publié par Édouard Müller : *Geschichte der griechischen Litteratur bis auf das Zeitalter Alexanders*, 2 vol., Breslau, 1841. — **Traduction française** de K. Hillebrand, avec une introduction, 2 vol., Paris, 1865

1. *Classische Studien*, Bonn, 1840.
2. *Attische Studien*, deux fascicules, Gœttingue, 1863-1864.
3. On en trouve la relation au second volume des *Gesammelte Reden und Vorträge*; 2 vol., Berlin, 1882.

ou dans la mer Égée elle-même, « la mer bienveillante et douce », qui, par ses baies hospitalières et ses îles semées de distance en distance, semblait inviter le navigateur à se confier à elle. C'est là, « sur les sentiers humides d'Homère qui unissent les hommes « entre eux », que s'est exercée et épanouie cette race ionienne, souple, industrieuse, inventive, aventureuse aussi, qui n'a jamais su se gouverner elle-même, et qui pourtant a fait durer le génie grec à travers les âges [1]. C'est aussi dans l'Asie Mineure et sur les routes maritimes que Curtius retrouve le lien qui unit la Grèce aux nations plus anciennement civilisées de l'Orient. Il cherche moins à isoler son sujet qu'à le classer dans le plan général de l'histoire. Mais, en même temps, il marque avec une grande netteté ce qui fait, dans le groupe des nations anciennes, et ce qui fera dans tous les temps la haute originalité de la civilisation grecque, « cette civilisation qui façonnait dans une « mesure égale l'âme et le corps. Car on ne pensait pas alors que « l'homme fût composé de deux moitiés, qui n'avaient pas droit « aux mêmes respects, et dont l'une, l'esprit, avait seule besoin « d'une éducation spéciale. On ne se représentait pas un esprit « sain dans un corps débile, ni une âme sereine dans une enve- « loppe négligée et alourdie. L'équilibre de l'être corporel et de « l'être spirituel, la culture harmonieuse de toutes les forces et « de tous les instincts de la nature, telle était pour les Hellènes la « tâche de l'éducation ; et voilà pourquoi la souplesse vigoureuse « et l'élasticité des membres, l'endurance à la course et au combat, « une démarche assurée et légère, une attitude libre et dégagée, « une certaine sève de santé, la netteté et la vivacité du regard, « enfin le sang-froid et la présence d'esprit que donne l'habitude « journalière du danger, tous ces avantages n'avaient pas moins « de valeur, aux yeux des Grecs, que la culture de l'esprit, la « finesse du jugement, l'habileté dans les arts des Muses [2]. » Le style de Curtius est plus orné que celui d'Otfried Müller, mais sans fausse parure. La phrase est rythmée dans sa structure simple. L'image s'offre d'elle-même, quand la pensée se colore, et elle est souvent empruntée aux souvenirs personnels de l'auteur et aux impressions qu'il avait recueillies sur les lieux [3].

1. *Griechische Geschichte*, 3 vol., Berlin, 1857-1867 ; premier livre, I. — Traduction française de Bouché-Leclercq, 5 vol., Paris, 1883.
2. Deuxième livre, IV.
3. L'ouvrage le plus important de Curtius, après son *Histoire grecque*, est sa description du Péloponnèse : *Peloponnesos*, 2 vol., Gotha, 1851-1852.

3. — DROYSEN.

Droysen prend l'histoire au moment où Curtius l'abandonne; car, pour Curtius, la Grèce cesse d'exister du jour où elle a perdu sa liberté, et il s'arrête à la bataille de Chéronée. Ce n'est pas que, des deux historiens, l'un soit le continuateur de l'autre, car l'*Histoire d'Alexandre le Grand* est antérieure de quelques années au premier volume de l'*Histoire grecque*. Au reste, les deux ouvrages, tout en se reliant l'un à l'autre par le sujet, sont conçus dans un esprit tout différent. Jean-Gustave Droysen, né en 1808, à Treptow, en Poméranie, débuta par une traduction d'Eschyle, qui fut suivie un peu plus tard d'une traduction d'Aristophane [1]. Dans l'intervalle, il publia son *Histoire d'Alexandre le Grand*, qui n'était que l'introduction d'une *Histoire de l'Hellénisme*; celle-ci comprenait elle-même deux parties, l'histoire des *Successeurs d'Alexandre* et celle de la *Formation du système des États hellénistiques* [2]. En 1840, Droysen fut nommé professeur d'histoire à l'université de Kiel, et il fut mêlé aux agitations politiques qui se terminèrent par l'annexion du Schleswig-Holstein au royaume de Prusse. Il représenta les duchés à l'Assemblée nationale de Francfort, en 1848, et il fut rapporteur du comité chargé d'élaborer une constitution pour l'Empire germanique. En 1851, il fut attaché à l'université d'Iéna, et en 1859 à celle de Berlin; il mourut en 1884. Dans ses derniers travaux, Droysen, sans perdre tout à fait de vue l'antiquité, s'occupa surtout de la Prusse. La *Vie du feldmaréchal comte York de Wartenburg* [3] touche à la lutte suprême de la Pologne pour son indépendance et aux guerres contre Napoléon depuis Iéna jusqu'à Waterloo. L'*Histoire de la politique prussienne* [4], l'ouvrage le plus volumineux de Droysen,

1. *Æschylos' Werke*, 2 vol., Berlin, 1832. — *Aristophanes' Werke*, 2 vol., Berlin, 1835-1838.

2. *Geschichte Alexanders des Grossen*, Berlin, 1833. — *Geschichte des Hellenismus* : I, *Geschichte der Nachfolger Alexanders*, Hambourg, 1836; II, *Geschichte der Bildung des hellenistischen Staatenssystems*, Hambourg, 1843. — La deuxième édition a été donnée sous la forme suivante : *Geschichte des Hellenismus* : I, *Geschichte Alexanders des Grossen*; II, *Geschichte der Diadochen*; III, *Geschichte der Epigonen*, 3 vol., Gotha, 1877-1878. — Traduction française de Bouché-Leclercq, 3 vol., Paris, 1883-1885.

3. *Leben des Feldmarschalls Grafen York von Wartenburg*, 3 vol., Berlin, 1851-1852.

4. *Geschichte der preussischen Politik*, 13 vol., Leipzig, 1855-1881.

expose les accroissements successifs de la maison de Hohenzollern, et s'arrête au milieu du règne de Frédéric II. Tous ces écrits, quelque différent que soit leur objet, sont animés du même esprit. Deux idées dominent l'œuvre de Droysen et résument sa méthode : une idée politique, l'avantage des puissantes centralisations monarchiques, et une idée philosophique, la justification de la force qui les produit. Le champ de bataille de Chéronée, qui est, pour Curtius, le tombeau d'une grande chose dans l'ordre intellectuel, est surtout, pour Droysen, le berceau d'un empire dont il admire les proportions gigantesques. L'hellénisme, tel qu'il l'entend, n'est pas le génie grec dans sa beauté primitive et pure, c'est la civilisation grecque débordant sur l'Orient et se chargeant d'éléments étrangers. Il eût été intéressant et digne d'un esprit philosophique d'analyser cette civilisation nouvelle, intermédiaire entre l'antiquité et le christianisme; Droysen s'est contenté d'en suivre les progrès et, pour ainsi dire, les conquêtes matérielles. Il a pourtant une doctrine toute prête, si banale qu'elle soit, pour expliquer la révolution dont Alexandre a été l'organe. Ce qui a fait son temps doit périr, pour faire place à de nouveaux germes de vie. Mais à quoi reconnaître ce que la loi de l'évolution successive condamne, et ce qu'elle appelle à fleurir et à prospérer! Le signe de ce qui mérite de vivre, c'est la force. Assez longtemps les cités grecques, ces « autonomies minuscules », s'étaient déchirées elles-mêmes dans les luttes intestines et s'étaient neutralisées l'une l'autre dans des rivalités mesquines; elles tombèrent au premier choc de la phalange macédonienne. Droysen oublie que ces petites unités ont été de grands foyers de lumière qui rayonnent encore sur le monde. Il dit quelque part, avec un jeu de mots qui contient un sophisme : « Le droit orgueilleux de la victoire est toujours la « victoire d'un droit supérieur [1]. » Son explication de l'histoire est, au fond, le fatalisme de la force. On comprend dès lors, sans qu'il soit nécessaire de s'y arrêter, quelle doit être l'idée mère de l'*Histoire de la politique prussienne* : c'est de justifier

1. « Stets ist das stolze Recht des Sieges der Sieg eines höheren Rechts. » (*Geschichte Alexanders des Grossen*, livre II, chap. III.) — Droysen dit d'Alexandre : « Er war ein Werkzeug in der Hand der Geschichte; jene Verschmelzung des « abend- und morgenländischen Lebens, die er als Mittel, seine Eroberungen zu « sichern, beabsichtigen mochte, war der Geschichte der Zweck, um dess Willen « sie ihm zu siegen gewährte. » (*Geschichte der Nachfolger Alexanders*, Introduction.). L'Histoire personnifiée est ici l'équivalent de l'Idée de Hegel.

la « mission historique » de la Prusse, qui a été d'attirer à elle, par des accroissements lents, mais irrésistibles, une portion de plus en plus grande du territoire allemand. Le style de Droysen est tendu, plus saccadé que réellement concis. Son récit ressemble à un compte rendu; le point saillant se détache rarement de la masse des détails. L'auteur s'interrompt souvent pour des considérations générales. Il veut instruire; il dogmatise, au lieu de laisser parler les faits [1].

4. — MOMMSEN.

Mommsen, lui aussi, ne se contente pas de laisser parler les faits; il les interprète, il les commente, et, en les commentant, il les tourne dans le sens de ses préférences, ce qui est souvent une manière de les fausser. Il s'est fait de bonne heure une spécialité, l'étude de l'antiquité romaine; il a exploré ce champ, il s'y est attaché, il y a établi sa demeure : nul n'est mieux renseigné que lui. Sa vie a été presque toute consacrée à la science; il ne s'est que passagèrement occupé de politique. Né à Garding, dans le Schleswig, en 1817, Théodore Mommsen fit ses études universitaires à Kiel; il s'adonna dès lors presque exclusivement au droit et à l'histoire. Il fit ensuite, de 1844 à 1847, son premier voyage scientifique en Italie et en France. A son retour, il dirigea pendant quelque temps le *Journal du Schleswig-Holstein*. Puis il fut nommé professeur *extraordinaire* à Leipzig; mais il dut bientôt quitter sa chaire, par suite de l'attitude qu'il avait prise pendant les agitations révolutionnaires de 1848. Il se rendit en Suisse, et devint professeur de droit romain à Zurich. En 1854, il fut appelé à l'université de Breslau, et, quatre ans après, à celle de Berlin; en 1874, il fut élu secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences. Il a été membre de la Chambre des députés prussienne, de 1873 à 1882. Depuis ce temps, il a vécu à Charlottenburg, sans jamais interrompre ses études, mais sans se désintéresser tout à fait des affaires publiques; il mourut en 1903. L'*Histoire romaine* n'est que la condensation des nombreux travaux de détail qu'il entreprit sur la langue et les institutions de l'ancienne Rome et des tribus italiques.

1. Droysen a lui-même défini sa méthode dans un petit écrit, de forme très abstraite, et qui se ressent fortement de l'influence de Hegel : *Grundriss der Historik*, Berlin, 1858.

Les trois premiers volumes, qui vont jusqu'à l'établissement de la monarchie césarienne, parurent de 1854 à 1856[1]. Dans les années suivantes, Mommsen fut entièrement absorbé par le *Recueil des inscriptions latines*[2], dont il avait été chargé par l'Académie des sciences, une vaste entreprise, qui lui fit parcourir une grande partie de l'ancien Empire, et qui, par l'abondance même des renseignements qu'elle lui mit entre les mains, finit par le ramener à son œuvre de prédilection. Laissant provisoirement de côté l'histoire des empereurs, où les auteurs latins, dit-il, ne nous ont laissé presque rien à faire, il expose dans un cinquième volume[3] les destinées particulières des provinces. Prenant pour devise les paroles de Firdousi : « Va par le monde et cause avec « chacun, » et partant, comme les anciens géographes, des colonnes d'Hercule, il passe en revue l'Espagne, la Gaule, les contrées du Danube, la Grèce et l'Orient, et revient par la côte méridionale de la Méditerranée, examinant chaque région au point de vue de sa situation politique et économique, de son organisation administrative, de sa vie religieuse et littéraire. Ce cinquième volume, qui a devancé le quatrième, est la partie sinon la plus intéressante, du moins la plus neuve de l'ouvrage, et un bel exemple des ressources que l'histoire peut trouver dans l'épigraphie.

L'épigraphie et la linguistique sont, pour Mommsen, les deux colonnes de l'historiographie, et, pour tout ce que ces deux « sciences auxiliaires » peuvent atteindre, son œuvre est d'une solidité à toute épreuve. Il décrit, plus complètement qu'on ne l'avait jamais fait, l'ancienne population de l'Italie et, plus tard, celle de l'Empire; il suit de très près le jeu des institutions et du gouvernement; il analyse surtout, avec une sagacité remarquable, les conditions de la vie matérielle à Rome et dans les provinces. Les choses de l'esprit lui sont moins familières. Il n'a pas, par exemple, ce don d'adaptation délicate, cette souplesse d'imagination, qui est nécessaire pour l'intelligence des vieux mythes. Sa

1. *Römische Geschichte*, tomes I-III, Berlin, 1853-1856. — Traduction française, par Alexandre, 8 vol., Paris, 1863-1872.

2. *Corpus inscriptionum latinarum*. Mommsen est l'âme de cette publication, dont le premier volume parut en 1863, et qui en compte aujourd'hui quinze, dont quelques-uns sont formés de plusieurs parties; il a rédigé seul les tomes I, III, V, IX et X.

3. *Römische Geschichte*, tome V, Berlin, 1885. — Traduction française, par Cagnat et Toutain, 3 vol., Paris, 1887-1889.

critique littéraire est insignifiante. Il se met, du reste, à l'aise avec les poètes latins par des jugements sommaires; il pense, comme Gervinus, que les Grecs et les Germains ont eu seuls une poésie originale. Mommsen est une nature positive et tout d'une pièce; il ne reçoit pas facilement l'empreinte des choses, il faut qu'elles prennent son empreinte à lui. Tite Live disait que son âme, au contact de l'antiquité, devenait antique elle-même : *antiquus fit animus*. Chez Mommsen, le procédé est inverse : pour se rapprocher des faits, il les tire à lui, il les modernise, et il en agit de même avec les personnages. De là certaines façons de parler, qui sont plus que des fautes de goût. Pompée est un maréchal des logis (*Wachtmeister*), dont les circonstances ont fait un général et un homme d'État. Sylla est comparé à Cromwell, ce qui peut à la rigueur se comprendre, et, ce qui est plus extraordinaire, à Washington; il est aussi appelé un don Juan politique. Caton devient un don Quichotte, dont Marcus Favonius est le Sancho Pança. Les Celtes, ce sont les lansquenets de l'antiquité. Ces rapprochements peuvent, dans certains cas, avoir quelque chose de piquant; ils ont le tort de ne rien éclairer, et même de dérouter le lecteur. On ne se représente pas bien ce que peut être la *landwehr* romaine, et Alexandre le Grand, entouré de ses *maréchaux*, fait une étrange figure. Comprendra-t-on mieux la réaction que l'influence grecque a provoquée à Rome, si l'auteur ajoute que, « de même, le frac français a donné « naissance, en Allemagne, à la redingote nationale[1] »? Ce n'est pas là une manière de faire revivre le passé, ce que Michelet appelait une résurrection; ce sont de pures substitutions, qui effacent les nuances, de vrais travestissements.

Une idée générale domine les trois premiers volumes de l'*Histoire romaine*. Mommsen, dans sa politique allemande, est constitutionnel; mais il est persuadé que la monarchie absolue est le seul gouvernement qui ait convenu à l'ancienne Rome. Que ce gouvernement soit venu en son temps, quand le changement des mœurs et l'extension de l'Empire l'ont rendu nécessaire, cela ne lui suffit pas. Il le prévoit de longue date, et il l'appelle de tous ses vœux. Il suggérerait volontiers aux hommes d'État, chefs d'armée ou démagogues, la pensée de l'introduire prématurément et de force. Publius Scipion, le vainqueur d'Annibal, était l'idole du

1. Livre III, chap. XIII.

peuple, et il se croyait le favori des dieux, mais « il aurait cru « s'avilir, en prenant le titre de roi », et Mommsen n'entend point faire son éloge en disant cela; car Scipion n'était qu'un « enthousiaste, qui a fait autant de mal à sa patrie par sa poli- « tique qu'il lui a rendu de services par ses victoires »; ce n'était pas « un de ces hommes qui, par leur volonté de fer, forcent le « monde à entrer pour des siècles dans des sentiers nouveaux[1] ». Les Gracques, surtout le plus jeune des deux frères, furent plus hardis, et Mommsen prête, sans hésiter, à Caïus Gracchus l'intention de restaurer la royauté. « Caïus Gracchus ne voulait nul- « lement, comme d'honnêtes esprits l'ont pensé dans les temps « anciens et modernes, donner à la République de nouvelles « bases démocratiques; il voulait, au contraire, l'abolir et la « remplacer par une tyrannie, c'est-à-dire, en langage moderne, « par une monarchie non féodale, ni théocratique, mais absolue, « napoléonienne... Caïus Gracchus était un homme d'État; et « quoique la forme que le grand homme donnait dans son esprit « à sa grande œuvre ne nous ait pas été transmise, et qu'on « puisse se la représenter de diverses manières, il savait, sans « aucun doute, ce qu'il faisait. Son intention d'usurper le pouvoir « monarchique est manifeste, et, si l'on considère bien les cir- « constances, personne ne l'en blâmera[2]. » Assurément, Caïus Gracchus savait ce qu'il voulait faire, mais le savons-nous, si « aucun renseignement à ce sujet ne nous a été transmis »? Avec Sylla, Mommsen est plus à l'aise. Sylla « fut le premier « monarque de Rome », et, parce qu'il a osé l'être, il serait puéril de le chicaner sur le choix des moyens. Est-il même vraiment coupable des crimes qu'on lui impute? « Les confiscations, les « proscriptions étaient le fait de l'aristocratie, et Sylla n'y eut « d'autre part que celle de la hache du bourreau, instrument « inconscient d'une volonté consciente. Il remplit ce rôle avec « une rare et supérieure perfection; mais, dans les limites qui « lui étaient tracées, son œuvre ne fut pas seulement grandiose, « mais utile[3]. » Voilà Rome terrorisée : César peut venir. Quant à ceux qui cherchent encore à sauver les vieilles garanties du droit,

1. Livre III, chap. VI.
2. Livre IV, chap. III. — C'est un vrai anachronisme que d'assimiler la monarchie romaine, c'est-à-dire la réunion de tous les pouvoirs publics dans une seule main, aux royautés personnelles et héréditaires de l'Europe moderne. — Comparer Fustel de Coulanges, *Les Institutions politiques de l'ancienne France*, liv. II, ch. Ier.
3. Livre IV, chap. X.

et qui donnent leur vie pour elles, ce sont des gens à courte vue, des songe-creux, des idéologues. Mommsen se complaît à tracer le portrait de César; mais il le peint si beau, qu'il lui ôte toute individualité. Il l'élève dans les régions de l'idéal, il en fait une abstraction. César est « l'homme complet, l'humanité personni- « fiée [1] » : *divus Cæsar*. L'histoire de la République romaine se termine sur cette apothéose [2].

5. — DUNCKER.

La méthode historique de Max Duncker diffère également de celle de Mommsen et de celle de Droysen. Il a, plus que Mommsen, le respect des faits et des témoignages, et il n'a pas, comme Droysen, le mépris des petites unités. Né en 1811, fils d'un libraire de Berlin, il se forma sous la direction de Raumer, de Ranke, de Bœckh, qu'il eut pour maîtres à l'université de Bonn. Il fut condamné à six ans de forteresse pour avoir participé aux menées politiques des associations d'étudiants, mais relâché au bout de six mois. Il fut élu membre de l'Assemblée nationale de Francfort, en 1848, et de la Chambre des députés prussienne, de 1849 à 1852; il siégea dans l'opposition libérale. En 1857, il devint professeur à l'université de Tubingue. Dans l'intervalle, son libéralisme s'était attiédi; il fut attaché, en 1859, au ministère d'État prussien, et plus tard il devint directeur des Archives et membre de l'Académie des sciences; il mourut à Bayreuth, dans le cours d'un voyage, en 1886. Duncker a mis trente ans à écrire son *Histoire de l'Antiquité*; les quatre premiers volumes, comprenant l'histoire de l'Égypte, celle des Hébreux, celle de l'Inde et celle des grands empires de l'Asie occidentale, parurent de 1852 à 1857; cinq autres suivirent jusqu'en 1886, consacrés à l'histoire de la Grèce; le dernier s'arrête à la mort de Périclès [3]. L'œuvre, même inachevée, est considérable. L'idée générale, une idée qui contient tout un plan d'histoire universelle, c'est le lien qui existe,

1. « Der ganze und vollständige Mann, die volle Menschlichkeit. » (Livre V, chap. XI.)

2. Un complément important de l'*Histoire romaine* de Mommsen, c'est son *Droit public romain* : *Römisches Staatsrecht*, 3 vol., Berlin, 1876-1887. — Parmi ses petits écrits, il faut citer surtout : *Die unteritalischen Dialekte*, Leipzig, 1850; *Die nordetruskischen Alphabete*, Zurich, 1853; *Die römische Chronologie bis auf Cæsar*, Berlin, 1858; *Die Geschichte des römischen Münzwesens*, Berlin, 1860; *Römische Forschungen*, 2 vol., Berlin, 1864-1879.

3. *Geschichte des Alterthums*, 9 vol., Leipzig, 1852-1886.

au point de vue du développement historique tout entier, entre l'Orient et l'Occident, et qui se manifeste par des échanges continuels. La Grèce reçoit de la Phénicie, de l'Égypte, de l'Asie Mineure les premiers éléments de sa culture religieuse, artistique et littéraire. L'Asie menace même un instant de déborder sur elle, dans les guerres médiques. La réaction se produit aussitôt; elle se termine par l'expédition d'Alexandre. Enfin les deux éléments se joignent et constituent, par leur fusion, la civilisation romaine et chrétienne. Quant à sa méthode, Duncker procède à la façon des historiens anciens. Il rapporte les témoignages, les discute, les rapproche, et en dégage la vraisemblance historique; il n'exclut même pas les légendes. Il analyse les sentiments des personnages, les motifs qui les font agir; il leur prête même, à l'instar de Thucydide et de Tite Live, des discours qu'ils n'ont sans doute jamais prononcés. Enfin il consulte la littérature; il connaît à fond le théâtre grec; il cherche jusque dans les fragments des poètes lyriques ou dramatiques des indications sur l'état des mœurs, ou des allusions aux événements politiques. Il résulte de tout cela une information très complète, mais aussi une forme un peu décousue, à laquelle s'ajoute un style inégal, parfois très négligé. « Je ne puis espérer, » dit Duncker dans la préface de son cinquième volume, « qu'on souscrira à tous mes « jugements. On me trouvera tantôt trop hardi, tantôt trop minu- « tieux, tantôt trop crédule. Je serai satisfait, si l'on veut bien « m'accorder que je n'ai rien avancé sans de bonnes preuves. » En effet, on peut ne pas être toujours de son avis; on peut, par exemple, le trouver sévère pour Périclès, à qui il ne refuse pas moins les talents du général que ceux de l'homme d'État; mais ses considérations font toujours réfléchir. Il dit dans la même préface : « La critique marche de conclusion en conclusion; son « travail n'est jamais fini, et le progrès de la science tient à la « fois à ce que ses fondements soient bien assurés et à ce que ses « parties soient bien reliées entre elles. Ce sont les deux condi- « tions de la recherche scientifique; l'ensemble n'existe que par « les parties, mais les parties reçoivent de l'ensemble la lumière et « la vie. » On ne saurait mieux définir les principes fondamentaux de l'historiographie. L'*Histoire de l'Antiquité* est une vaste enquête, menée d'une main très sûre, et dont toutes les pièces sont devant les yeux du lecteur; elle aurait pu être, avec un peu plus de soin donné à la forme, un beau monument littéraire.

CHAPITRE V

L'HISTOIRE DESCRIPTIVE

L'histoire étudiée sur le lieu des événements; avantages de ce genre d'histoire. — 1. Fallmerayer; l'*Histoire de la Morée;* les *Fragments sur l'Orient.* Le style de Fallmerayer. — 2. Gregorovius; l'*Histoire de la ville de Rome au moyen âge* et *de la Ville d'Athènes au moyen âge.* — 3. Conclusion; résultats généraux de l'historiographie allemande.

On a vu, par l'exemple d'Otfried Müller et de Curtius, ce que peut ajouter à la connaissance et à la juste appréciation des faits la vue des lieux où ils se sont accomplis : rien n'explique mieux la double action de la terre sur l'homme et de l'homme sur la terre, action réciproque qui est un des grands facteurs de l'histoire. D'un côté, le ciel, la mer, la montagne produisent encore aujourd'hui sur le spectateur les mêmes impressions qu'autrefois, et, d'un autre côté, le sol a gardé plus ou moins fidèlement la trace des hommes qui l'ont foulé. La terre, avec son climat et ses monuments, est comme un témoin qui a survécu, lorsque tant d'autres sont rentrés dans le silence, et elle répond à qui sait l'interroger.

Le tableau des anciennes civilisations, fait sur place, ou avec des souvenirs recueillis sur place, constitue un genre particulier d'histoire, l'histoire descriptive, qui a eu en Allemagne quelques représentants distingués. Fallmerayer, au temps où la Grèce venait de s'affranchir, visita plusieurs fois l'Orient; il y séjourna, et il s'habitua si bien aux mœurs orientales, qu'il lui semblait parfois, dit-il, qu'il aurait dû naître au pied du Liban ou sur les côtes de l'Archipel. Gregorovius, un peu plus tard, vécut à Rome, à Athènes, à Constantinople, étudiant les monuments et les hommes, et cherchant à comprendre le passé à l'aide du présent.

Ce sont des esprits souples, sachant sortir d'eux-mêmes pour s'identifier avec les choses, et faisant l'effet de spectateurs directs, même quand ils racontent des événements dont ils sont séparés par des siècles.

1. — FALLMERAYER.

Jacques-Philippe Fallmerayer a eu des commencements pénibles. Né en 1790, dans un pauvre hameau alpestre, au fond des montagnes du Tyrol, il garda jusqu'à douze ans les troupeaux; mais déjà la vue du grand paysage qui se déroulait à ses pieds lui donnait « des sensations inexprimables, à la fois mélancoli- « ques et douces[1] ». Le souvenir du pays natal se réveilla souvent en lui, dans ses pérégrinations lointaines. Arrêté un jour dans une île de la Haute-Égypte, il écrit : « La douce clarté du jour, le « beau ciel azuré, le fleuve, et plus loin les rochers et les monta- « gnes qui enferment l'horizon, m'ont rappelé les soirs d'été de « mon enfance. Les vergers, les pentes rocheuses garnies de ver- « dure, la source, le poivrier, les baies rouges sur les buissons, « les ombres allongées à mesure que le soleil descendait, le son « des cloches saluant la veille de la Saint-Jean, images ineffaça- « bles d'un temps heureux à jamais disparu! Sans montagnes, « sans rochers, sans clarté du soleil, il n'est plus pour moi une « heure joyeuse. » Des ecclésiastiques, devinant ses dons supérieurs, le firent entrer à l'école épiscopale de Brixen. Il y resta jusqu'au jour où le régime intellectuel lui pesa; il s'enfuit en 1809, et depuis il se fit une loi de garder le silence sur ses maîtres, à l'exception d'un seul, « homme savant, excellent, « irréprochable », qui lui enseigna le grec, et à qui il garda une reconnaissance profonde. Il poursuivit ses études classiques à la petite université de Landshut. En 1813, il s'enrôla dans l'armée bavaroise, fit campagne comme sous-lieutenant jusqu'en 1815, et, son régiment ayant été compris dans l'armée d'occupation en France, il passa plusieurs mois aux environs d'Orléans, où il s'appropria, dit-il, non seulement la langue, mais encore la politesse française. Dans toutes ses garnisons, il « travaillait, comme

1. Voir le recueil de ses œuvres posthumes, publié par son ami George-Martin Thomas, avec une introduction biographique : *Gesammelte Werke von Jakob Philipp Fallmerayer*, 3 vol., Leipzig, 1861.

« s'il avait été à l'université » ; il continuait « par dilettantisme » l'étude du grec ancien, et il apprenait le grec moderne, le turc et le persan, son imagination l'attirant déjà vers le monde oriental.

Après avoir quitté le service, en 1818, il devint professeur au gymnase d'Augsbourg, et, trois ans après, au progymnase de Landshut, qui fut bientôt transformé en lycée. Il était tout occupé de son enseignement, quand l'Académie royale des sciences de Copenhague mit au concours l'histoire de l'Empire de Trébizonde, de cet empire fondé à la fin du XII[e] siècle par les Comnènes chassés de Constantinople, et englouti, trois siècles après, dans l'invasion turque ; empire presque légendaire, dont les annales étaient perdues, et dont les chansons de geste avaient seules conservé le souvenir. Fallmerayer retrouva, dans la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, une chronique manuscrite, qui lui permit de rétablir intégralement la suite des souverains et celle des événements de leur règne. C'était un chapitre inédit qu'il ajoutait à l'histoire du moyen âge [1]. Mais il ne pouvait parler des Comnènes de Trébizonde sans rechercher en même temps les causes qui avaient précipité la chute de la civilisation chrétienne dans l'Orient, et les conclusions auxquelles il arriva n'étaient pas faites pour plaire au parti ultramontain, très puissant en Bavière. « Si la liberté et la prospérité des peuples, » disait-il dans la préface, « pouvaient être fondées par le gouvernement des « prêtres, la nation grecque n'aurait jamais été plus capable « d'opposer une barrière à l'invasion turque que dans les quatre « derniers siècles de son existence politique. C'est au milieu du « triomphe le plus complet de l'Église que l'Empire byzantin « subit la loi d'un vainqueur qu'on présentait comme l'antipode « de la civilisation et l'ennemi du genre humain. » Et un autre développement, dans le courant de l'ouvrage, se terminait par ces mots, appuyés sur l'autorité d'un témoin orthodoxe : « Le « joug des Turcs mahométans parut aux habitants moins déshonorant, moins compromettant pour leur salut temporel et « éternel, que l'esprit de domination, la cupidité et les institutions perverses (*die ruchlosen Satzungen*) de l'Église romaine. »

Étendant ses recherches et profitant des documents qu'il avait

1. *Geschichte des Kaiserthums von Trapezunt*, Munich, 1827. — Niebuhr écrivit à Fallmerayer (le 14 nov. 1828) : « Ew. Wohlgeboren haben Sich durch die Entdeckung « einer Geschichte, die hoffnungslos verloren schien, und deren vortreffliche Bearbeitung ein unvergängliches und ungewöhnliches Verdienst erworben. »

sous la main, Fallmerayer fut amené à s'occuper de la question grecque, qui était alors à l'ordre du jour, et, ici encore, il heurta des opinions accréditées. C'était l'époque où les populations chrétiennes de la péninsule hellénique s insurgeaient contre le gouvernement ottoman, et où les grandes puissances européennes s'apprêtaient à intervenir en leur faveur. Fallmerayer acquit la conviction que ces clients de l'Europe coalisée n'étaient nullement les descendants des anciens Hellènes, mais un mélange de Slaves et d'Albanais; que leur soulèvement était le résultat tout artificiel des intrigues moscovites, et qu'ils n'étaient que les avant-coureurs d'une nouvelle invasion qui pourrait un jour submerger l'Allemagne et l'Europe entière. Comme il ne voulait rien avancer que sur preuves, il retraça l'histoire de la Morée au moyen âge, pensant que ce qui était vrai de ce pays fermé, de ce prétendu « siège primitif de la race », l'était à plus forte raison des régions septentrionales, plus ouvertes. Le premier volume parut en 1830, et le second, appuyé sur de nouveaux documents, en 1836 [1]. L'idée du livre est exposée avec beaucoup de vigueur dans la préface : « La race des Hellènes a été extirpée de l'Europe. La beauté « du corps, le vol hardi de l'esprit, la noble simplicité de l'art et « de la vie, la carrière olympique, les temples avec leurs colon« nades superbes, les villes et les bourgades, le nom même a « disparu de la surface du continent grec. Une double couche, « formée des ossements de deux races nouvelles et différentes, « couvre les tombeaux des anciens habitants. Les œuvres immor« telles des penseurs et les ruines éparses sur le sol attestent « seules qu'il y a eu un jour un peuple hellène. Mais il n'y a pas « une goutte de sang hellénique dans les veines des chrétiens « qui forment la population actuelle de la Grèce. » En tête du second volume, il insiste encore sur ce que l'œuvre des cabinets européens lui semble avoir d'éphémère : « La force qui a créé la « Grèce pourra seule prolonger son existence; mais cette force « finira par se lasser, et l'on sait qu'un État ne subsiste que s'il « porte en lui-même les éléments de sa vie. Or la Grèce ne vit « pas par elle-même; elle est aussi incapable de se défendre que « de se gouverner... Elle n'a qu'une vie artificielle, qui lui a été « octroyée par l'Europe... On lui a donné un gouvernement cons-

1. *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters*, 2 vol., Stuttgart, 1830-1836.

« titutionnel, oubliant qu'elle est encore au degré de civilisation « où était l'Europe occidentale au XIIe siècle, quand la bannière « de la croisade était le signe de ralliement de la chrétienté. »

Il n'y a qu'un fait dont Fallmerayer ne rend pas suffisamment compte : c'est la persistance de la langue, qui ne s'expliquerait pas sans une survivance au moins partielle de la race. Mais le contenu historique de son ouvrage, établi sur les études les plus consciencieuses, subsiste indépendamment des conclusions qu'il en tire. Pour lui, le résultat immédiat de la publication du premier volume fut d'attirer sur lui l'animadversion de tous les philhellènes de l'Allemagne, et c'était la plus grande partie du monde littéraire [1]. Il était déjà désigné à la haine des ultramontains. Il partit, en 1831, pour son premier voyage d'Orient. Etait-ce pour se soustraire à l'ennui des polémiques, où les plus dures expressions ne lui étaient pas ménagées? Ce serait mal le connaître que de lui supposer des motifs de ce genre. Fallmerayer avait en lui quelque chose du tempérament de Lessing, et l'Allemagne n'a pas connu, depuis l'auteur des *Anti-Gœze*, un dialecticien aussi serré et aussi éloquent. Ce qui le déterminait avant tout, c'était le besoin de voir de ses yeux les régions où son imagination vivait depuis des années.

Il parcourut, avec le comte Ostermann-Tolstoï, l'Égypte et la Nubie, la Palestine, la Syrie, les îles de l'Archipel, fit un long séjour à Constantinople, et revint par la Grèce et l'Italie. A son retour, en 1834, il trouva sa chaire occupée, et on lui déclara « qu'après un si long voyage, et après tout ce qu'il avait écrit, sa « place n'était plus dans l'enseignement ». Il quitta la Bavière, visita la France méridionale et la Haute-Italie, et demeura quelques années auprès du comte Ostermann-Tolstoï à Genève. Puis il reprit la route de l'Orient, descendit le Danube pour gagner l'Archipel et la mer Noire, et s'arrêta longtemps au monas-

1. Fallmerayer n'était pas tout à fait seul de son avis. Pendant qu'il préparait son livre, l'helléniste Hase lui écrivait (le 16 mars 1829) : « Je vois avec plaisir « que vous travaillez à une histoire des révolutions du Péloponnèse au moyen âge. « C'est un heureux sujet, à une époque où les regards de toute l'Europe sont « dirigés vers cette presqu'île, qui a enfin recouvré sa liberté. J'ajouterai que je « suis persuadé de la justesse de vos vues. Il est assurément plus commode de « suivre les idées courantes, de n'admettre aucune interruption entre Périclès et » Canaris, et de reconnaître trait pour trait les anciens Spartiates dans les pirates « de Maïna. Mais quand on étudie la question de plus près, sans parti pris et « sans enthousiasme, et sans se laisser étourdir par le cliquetis des mots, les « choses se présentent autrement. »

tère du mont Athos, sur le *Hagion Oros*, la Montagne Sainte, qui se dresse à l'extrémité de la Chalcidique comme « un sphinx « sur les eaux ». S'il faut l'en croire, il fut tenté un instant de finir ses jours dans cette haute et paisible citadelle.

« Quitte le monde et viens avec nous, » disaient les moines; « ton « bonheur est ici. Vois cet ermitage si bien bâti, si solitairement caché « dans la montagne, et dont les fenêtres brillent au soleil couchant. « Comme la chapelle sourit gracieusement, au milieu des vignes, des « allées de lauriers, des myrtes et des touffes de valériane, que borde la « claire verdure du bois de châtaigniers! Vois-tu la source argentée qui « jaillit du rocher? l'entends-tu qui murmure sous les lauriers roses? Tu « trouveras ici un air bienfaisant et les plus grands de tous les biens, « la liberté et la paix avec toi-même. Car celui-là seul est libre qui a « triomphé du monde et qui a fixé son séjour dans l'Officine de toutes « les vertus (ἐργαστήριον πασῶν ἀρετῶν), sur le mont Athos. » Les bons pères parlaient sérieusement; ils voyaient bien à qui ils avaient affaire; ils savaient ce que c'est que la mélancolie et les besoins inassouvis du cœur; ils connaissaient le prix de la solitude et le charme que la forêt silencieuse et les fraîches scènes de la nature exercent sur les âmes fatiguées du monde. Ils ajoutaient que je ne me ferais pas moine, qu'il fallait pour cela une vocation spéciale; j'élèverais simplement ma hutte dans la région, comme membre indépendant de la sainte confrérie, et, libre de toute contrainte, je jouirais avec eux de la félicité terrestre, dans la prière, la méditation, la lecture, le jardinage; je pourrais à volonté vivre seul ou errer sous l'ombrage des forêts, toujours en paix, jusqu'au jour où serait tranché le fil de ma vie et où luirait sur moi l'aurore d'un monde meilleur. Pour le moment, je devais retourner dans mon pays, vendre ce que j'avais, arracher courageusement de mon cœur les mille racines qui m'enchaînaient à la vie occidentale, et revenir sans hésiter et sans tarder dans l'île de la béatitude et de la paix. Une modique somme payée une fois pour toutes au couvent de Saint-Denis, je serais, ma vie durant, propriétaire du romantique ermitage, et un contrat en bonne forme établirait combien l'économe du couvent me devrait par semaine, pour moi et mon domestique, de pain, de vin, de farine, de légumes, de poissons secs, d'olives, sans parler de l'éclairage, du chauffage et du reste. L'offre, je l'avoue, était séduisante. Toutes les misères de l'Occident, le paganisme de la nouvelle école, notre déluge de livres, les douze gros volumes de L.... [1] sur l'histoire primitive de la Germanie, sur laquelle nous n'avons aucun renseignement, douze volumes, hélas! pleins d'art, et de faconde, et d'érudition stérile, la titanique et désolante philosophie de Feuerbach, et tant de laborieuses compilations, me revinrent à l'esprit. Je me représentai nos tristes mœurs littéraires, la vanité, l'ignorance, l'orgueil, la grossièreté et l'ennui, de plus en plus envahissants, et le catalogue de la foire de Leipzig, et notre soif insatiable de connais-

1. On peut lire Luden. L'*Histoire du peuple allemand* de Henri Luden parut, en effet, de 1825 à 1837, en 12 volumes; elle s'arrête à l'année 1237.

sance et de jouissance, et notre science qui veut escalader le ciel. Je me sentais déjà ébranlé, et, contre des maux si grands et si nombreux, je voulais m'assurer un refuge dans la solitude alpestre de Saint-Denis. Après une nuit très agitée, je descendis de grand matin par les rochers jusqu'à la fontaine des orangers, et je remontai par la pente opposée du ravin jusqu'à l'ermitage, pour examiner de plus près mon futur Sans-Souci. Cependant, du haut des cimes solitaires du mont Athos, la lumière dorée du soleil s'abaissait solennellement sur les pentes abruptes et sur les entassements de rochers, jusqu'à la forêt de sapins; elle se posait successivement sur le clair feuillage des châtaigniers, sur l'épais taillis de platanes, sur l'ermitage avec ses plantations de vignes et ses jardins garnis de fleurs d'automne; elle atteignit enfin les noyers, les citronniers, les masses enchevêtrées de verdure qui couvraient le fond du ravin, et elle tomba sur la grosse tour, sur le dôme recouvert de plomb, sur les coupoles byzantines, sur les créneaux des murs et sur les toitures de Saint-Denis. Au-dessous, le vaste golfe s'étendait, uni comme un miroir, et de l'intérieur retentissait le son des cloches, douce musique de l'âme chrétienne, appel mélancolique du pays natal. Ah! si l'homme était capable ici-bas d'une félicité durable, où en éprouverait-il le charme céleste, si ce n'est dans les vertes et paisibles forêts de cette Chersonèse bénie[1]?...

1. « Verlass die Welt und komm zu uns, sagten die Mönche, bei uns findest « du dein Glück. Sieh nur dort die schön gemauerte Klause, die Einsiedelei am « Berge, eben blitzt die Sonne abendlich in die Fensterscheiben! Wie lieblich das « Kirchlein unter Weinranken, Lorbeergehäge, Baldrian und Myrten aus dem « Hellgrün des laubigen Kastanienwaldes blickt! Wie silberhell es unter dem « Gestein hervorsprudelt, wie es murmelt im Oleanderbusch! Hier hast du milde « Lüfte und die grössten aller Güter, die Freiheit und den Frieden mit dir « selbst. Denn frei ist nur wer die Welt überwunden und seinen Sitz in der Werk- « stätte aller Tugenden (ἐργαστήριον πασῶν ἀρετῶν) auf dem Berg Athos hat. « Es war voller Ernst, die frommen Väter erkannten ihren Mann, die Melancholie, « die Sehnsucht, den Preis der Einsamkeit und den Zauber, den Waldöde und « frische Scenen der Natur über weltmüde Seelen üben. Nicht als Mönch, dazu « gehöre eigener Beruf, sondern als unabhängiger Bundesgenosse sollte ich meine « Hütte im Revier ihrer heiligen Gemeinschaft aufschlagen und frei von allem « Zwang gleichsam als Kostgänger irdischer Glückseligkeit in Gebet, in Samm- « lung des Geistes, in Leseübung, in Gartenarbeit, in Gesellschaft oder allein « durch die buschigten Wälder streifend, allzeit aber im Frieden ausharren, bis « der Lebensfaden abgelaufen und die Morgenröthe der schönern Welt erscheint. « Für jetzt sollte ich noch in die Heimath gehen, verkaufen was ich habe, sollte « die tausend Wurzeln, die mich ans abendländische Leben fesseln, muthig aus dem « Herzen reissen und ohne Zagen auf die Insel der Glückseligkeit und des Frie- « dens zurückeilen. Für eine mässige Summe ein für allemal dem Kloster St. Dio- « nys bezahlt, sei ich lebenslänglich Herr der romantischen Klause, nachdem « man contraktmässig festgesetzt, wie viel ich wöchentlich an Brod, Wein, Mehl, « Hülsenfrucht, getrockneten Fischen, Oliven, Licht, Feuerung und anderer « Nothdurft für mich und meinen Begleiter aus dem Klostervorrathshaus zu bezie- « hen habe. Das Angebot — ich gestehe es — war verführerisch. Alle Qualen « des Occidents, das junge Heidenthum, die Bücherfluth, L....s zwölf dicke Bände « über deutsche Urgeschichte, von der man so wenig Kunde hat, ach! zwölf « Bände voll Redefluss, voll Kunst und voll unfruchtbarer Gelehrsamkeit; Feuer- « bachs gigantische, trostlose Philosophie, die Compendienschreiber, fielen mir ein

On pense bien que Fallmerayer sut résister à la tentation du repos. A la page suivante, on lit : « L'homme n'est pas fait pour la « tranquille jouissance; il passe devant la porte du bonheur sans « l'ouvrir, et cherche de nouveaux tourments. » A son retour, il fit un choix des correspondances qu'il avait adressées à la *Gazette d'Augsbourg* : ce fut l'origine des *Fragments sur l'Orient*, son œuvre la plus littéraire, de laquelle date réellement sa célébrité. L'*Histoire de Trébizonde* et l'*Histoire de la Morée* l'avaient fait apprécier du monde savant, les *Fragments* le firent connaître du grand public. Il fut reçu dans les cercles de Berlin. « Vous êtes, » lui dit Schelling, « un des rares Allemands qui savent écrire avec force « et élégance. » Même le gouvernement bavarois sembla lui faire amende honorable; le prince héritier, plus tard roi sous le nom de Maximilien II, l'attira dans sa résidence de Hohenschwangau. Malgré tout ce qui pouvait le retenir en Europe, il voulait revoir encore certaines régions de l'Orient, pour confirmer les résultats des nouvelles études qu'il avait faites dans l'intervalle. Il visita la Palestine, la Syrie, l'Asie Mineure. Les *Nouveaux Fragments*, qui ont paru après sa mort [1], contiennent de belles pages sur Alep, sur Jérusalem, sur Constantinople, des tableaux où l'observation des mœurs actuelles, la reconstruction idéale des monuments ou la simple description des localités jettent une

« und die schlechten Künste, die Eitelkeit, die Ignoranz, der Hochmuth, der « Schmutz und die Langweile, die sich überall vorandrängen, dazu noch der Leipziger Messkatalog, das Titanische im Wissensdrang und der ungestillte Durst « nach Erkenntniss und Genuss bestürmten zu gleicher Zeit den Sinn. Ich wankte « schon und wollte vor so vielen und so grossen Uebeln Sicherheit erkaufen als « Klausner auf der grünen Berghalde St. Dionys. Nach einer Nacht voll innerer « Bewegung stieg ich in aller Frühe den Klosterfelsen hinab zum Orangenbach, und « auf der gegenüberliegenden Seite der Engschlucht zur Klause hinauf, um mein « künftiges « Ohne-Sorgen » in der Nähe anzusehen. Indessen senkte sich über « Steilwände und Felsengewirre im feiertäglichen Schimmer das Sonnengold vom « einsamen Athosgipfel langsam zum Tannenwald herab, legte sich nacheinander « auf das helle Kastanienlaub, auf das Platanendickicht, auf die Klause und ihre « Gärten mit Herbstflor und Rebgelände, und erreichte endlich die Nussbäume, die « Limonien und das dichtverschlungene laubichte Geranke der waldichten Schlucht, « fiel auf das Burgverliess, auf den bleigedeckten Dom und die byzantinischen Kuppeln, auf die Mauerzinnen und Söller von St. Dionys : unten lag spiegelglatt der « weite Golf, und von innen tönte Glockenklang, süsse, heimathlich melancholische « Seelenmusik des Christenthums. Ach wäre der Mensch bleibender Glückseligkeit « hienieden schon fähig, wo empfände er ihren himmlischen Reiz, wenn nicht in « der grünen Waldstille dieses beglückten Chersoneses! » (*Fragmente aus dem Orient*, 2 vol., Stuttgart, 1845; 2e éd. augmentée, avec une introduction de G.-M. Thomas, en 1 vol., 1876).

1. *Gesammelte Werke*, premier volume.

vive lumière sur l'histoire, où le passé forme, pour ainsi dire, l'arrière-plan perpétuel du présent, et où domine l'impression mélancolique d'une grande et irrémédiable décadence.

A Smyrne, Fallmerayer reçut la nouvelle de sa nomination comme professeur d'histoire à l'université de Munich; il revint, au commencement de l'année 1848. Il fut élu député au parlement de Francfort; il siégea au centre gauche. Après l'échec de la révolution, il parut encore une fois suspect, et un mandat d'arrêt fut lancé contre lui. Il se réfugia à Saint-Gall, en 1849, fut amnistié l'année suivante, et rentra à Munich. Fatigué des luttes politiques qui déchiraient l'Europe, il songeait encore à l'Orient. « Je veux achever, » disait-il, « mon pèlerinage terrestre « en Bédouin vagabond, échanger les inquiétudes de la vie alle-« mande contre la paix de l'Orient. Il est triste cependant que, « sentant déjà les infirmités de l'âge, il me faille encore affronter « les tempêtes de l'inhospitalière Adriatique, et que je ne puisse « trouver nulle part le repos. » Sa santé ébranlée le fixa au rivage; d'ailleurs l'Orient, à cette époque, n'était guère plus paisible que l'Occident. Les dernières années de Fallmerayer furent occupées par des articles critiques et des mémoires pour l'Académie des sciences[1]; il mourut à Munich en 1861.

Fallmerayer a un mérite rare dans un pays où les plus grands esprits laissent quelquefois deviner la moitié de leur pensée : il est écrivain par nature et par instinct. Il a le souci de l'expression, et il la veut, avant tout, juste et appropriée. Son biographe nous dit que, même en conversation, il étonnait ses interlocuteurs, ordinairement moins difficiles que lui, par le choix de certains mots. La première qualité de son style est la précision. Une autre, c'est la couleur. L'image, chez lui, est d'autant plus frappante qu'elle se détache par la netteté des contours. Il est peintre de paysage, et son paysage n'a rien de conventionnel. Il ne peint pas un coucher de soleil ou un clair de lune quelconque, mais celui qu'il a vu, avec les détails du lieu, sobrement choisis, et surtout avec la nuance exacte du sentiment qu'il éprouve. Sa manière d'écrire n'est autre que sa manière de penser, et celle-ci n'est que la simple manifestation d'un esprit naturellement ferme et droit, sacrifiant tout à ce qu'il considère comme la vérité.

1. *Gesammelte Werke*, vol. II, III.

2. — GREGOROVIUS.

Ferdinand Gregorovius est une nature plus calme et plus tempérée que Fallmerayer, mais aussi moins fortement trempée, moins profonde et moins originale, Né à Neidenburg, dans la Prusse Orientale, en 1821, il fut élevé dans le vieux manoir des chevaliers Teutoniques, que son père habitait en qualité de juge du district. Après avoir fini son stage universitaire à Kœnigsberg, il se tourna vers la littérature et l'histoire, deux genres d'études qui, pour lui, n'en faisaient qu'un, et qu'il a toujours cherché à combiner ensemble, Il débuta par un essai sur le *Wilhelm Meister* de Gœthe, qu'il considéra surtout au point de vue de son influence sociale[1]. Il recueillait en même temps les chants nationaux des Polonais et des Magyars[2]. En 1851, il publia un drame sur la mort de Tibère, où il lutta sans succès contre un sujet ingrat, et une histoire de l'empereur Adrien, qu'il refondit plus tard, et qui fut le début de ses études romaines[3]. L'année suivante, il se rendit à Rome, en passant par la Corse, et il visita successivement les diverses régions de l'Italie, en voyageur curieux de tout, en historien, en archéologue, en artiste, en poète[4]. Il traduisit les poésies de Giovanni Meli, et les ruines de Pompéi lui inspirèrent un petit poème, *Euphorion*, qui contient quelques tableaux intéressants, mais dont le principal mérite est d'être écrit en hexamètres irréprochables. Un travail plus important, *les Tombeaux des papes*[5], fut le prélude de son ouvrage capital, l'*Histoire de la Ville de Rome au moyen âge*, dont le but est de montrer, non par des considérations abstraites, mais par une série de faits habilement enchaînés, le passage de la civilisation ancienne à la civilisation moderne. « Rome est, pendant un espace de onze siècles, « comme un observatoire d'où l'historien peut suivre le mouvement du monde européen, en tant que ce monde a reçu d'elle son « impulsion, ou qu'il a été avec elle en contact vivant ; car Rome « a une double existence : c'est à la fois une ville municipale et

1. *Gœthe's Wilhelm Meister in seinen sozialistischen Elementen*, Kœnigsberg, 1849.
2. *Polen- und Magyarenlieder*, Kœnigsberg, 1849.
3. *Geschichte des römischen Kaisers Hadrian und seiner Zeit*, Kœnigsberg, 1851. — *Der Kaiser Hadrian, Gemälde der römisch-hellenischen Welt zu seiner Zeit*, Stuttgart, 1884.
4. *Corsica*, Stuttgart, 1854. — *Wanderjahre in Italien*, 5 vol., Leipzig, 1857-1877.
5. *Die Grabdenkmäler der Päpste*, Leipzig, 1857.

une ville cosmopolite; telle elle a été dans l'antiquité, et telle elle est restée au moyen âge [1]. »

En 1880, Gregorovius fit un voyage en Grèce, dont le principal résultat fut son *Histoire de la Ville d'Athènes au moyen âge* [2]. Un style facile, élégant, coloré, une exposition claire et méthodique, distinguent cet ouvrage comme le précédent, mais le sujet était moins riche. Tandis que Rome demeurait la capitale de l'Occident, Athènes ne fut, sous la domination byzantine, qu'une ville de province, à laquelle il ne restait que « le miel de l'Hymette, « les tombeaux de ses morts et les ombres de ses sages ». Le récit ne devient réellement intéressant qu'avec la quatrième croisade et la fondation des seigneuries franques de l'Attique et du Péloponnèse, « ces chansons de geste transportées du domaine « de la poésie dans celui de la réalité ». Dans les dernières années de sa vie, Gregorovius demeurait alternativement à Rome et à Munich. Il était membre de l'Académie de Bavière; il fut nommé, en 1876, tout protestant qu'il était, citoyen d'honneur de la ville de Rome; il mourut à Munich en 1891 [3].

3. — CONCLUSION.

Si l'on embrasse d'un coup d'œil tout le développement de l'historiographie allemande au XIXe siècle, on est frappé d'abord du vaste ensemble de travaux qu'elle a accumulés sans relâche. Rome, la Grèce, l'Orient, l'Allemagne du moyen âge, celle de la Renaissance et de la Réforme, celle des temps modernes, les autres contrées de l'Europe et notamment la France, bref, toutes les périodes de l'histoire et toutes les régions du monde civilisé ont tour à tour attiré son attention. Un premier mérite de l'historiographie allemande contemporaine, c'est l'universalité de ses recherches.

Un autre mérite, c'est la méthode qui s'est dégagée peu à peu

1. *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 8 vol., Stuttgart, 1859-1871; 3e éd., 1875. — Livre premier, chapitre premier.

2. *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter*, 2 vol., Stuttgart, 1889.

3. Parmi ses derniers ouvrages, il faut citer encore un essai de réhabilitation de Lucrèce Borgia (*Lucrezia Borgia*, Stuttgart, 1874), et une histoire de l'impératrice d'Orient Athénaïs (*Athenais, Geschichte einer byzantinischen Kaiserin*, Leipzig, 1882), qui prend parfois les allures d'un roman, et qui doit peindre le contraste entre la philosophie grecque et la théologie chrétienne à la cour de Byzance.

de ces recherches. Elle n'a pas toujours été respectée; elle s'est trouvée impuissante contre les partis pris, politiques ou nationaux. Mais elle subsiste, et les historiens à venir qui voudront la reprendre et l'appliquer sincèrement n'auront pas de peine à la reconstituer dans sa forme rigoureuse.

Ce qui a le plus faussé l'historiographie allemande, c'est l'idée de la race, et spécialement cette idée qu'une race a en elle une vigueur physique et morale d'autant plus grande qu'elle est restée plus pure d'éléments étrangers. Fichte, prononçant ses *Discours à la nation allemande*, avait expliqué aux Allemands de son temps, humiliés dans leur patriotisme, que ceux de leurs ancêtres qui au moment de l'invasion n'avaient pas quitté leur territoire étaient les vrais représentants de la race germanique, qu'ils avaient gardé intact le dépôt de leurs vertus héréditaires et l'avaient pieusement transmis à leurs descendants. Le mot *deutsch* ne voulait-il pas dire peuple? Les Allemands étaient donc le peuple par excellence; eux seuls avaient le droit de s'appeler un peuple, car jamais un sang étranger n'avait coulé dans leurs veines. Ce que Fichte avait dit pour retremper l'âme de ses contemporains et pour les encourager à l'action, devint un dogme historique.

Pour que ce dogme eût une valeur scientifique, il faudrait prouver d'abord qu'il y a eu, dans toute l'histoire du monde, une race sans mélange; et le jour où l'on connaîtra toutes les origines de la race allemande, elle se trouvera peut-être la plus mélangée de toutes. Aujourd'hui l'on peut dire que l'idée de la race, telle du moins que certains historiens l'ont formulée, et avec les conséquences morales qu'ils en ont tirées, a disparu de la science. Mais elle continue de vivre dans le peuple allemand; elle s'est infiltrée, descendant de couche en couche, dans les masses les moins lettrées. C'est une de ces idées que tout le monde finit par accepter sans que personne cherche à les comprendre, et qui constituent à la longue, par leur accumulation, le lourd bagage des préjugés nationaux.

HUITIÈME PÉRIODE

LE RÉALISME ET LE NATURALISME

DE LA RÉVOLUTION DE 1848 A LA FIN DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE DE HEGEL A SCHOPENHAUER

Lassitude des esprits après 1848. Avénement du pessimisme. — 1. Fractionnement de l'école hégélienne; la droite, la gauche et le centre. — 2. David-Frédéric Strauss; sa *Vie de Jésus*; ses essais historiques; sa dialectique et son style. — 3. Schopenhauer; l'écrivain et le philosophe; ses antipathies; inconséquence de son système. — 4. Édouard de Hartmann et *la Philosophie de l'Inconscient*.

Si l'on considère dans son ensemble le mouvement de la littérature allemande vers le milieu du siècle, on ne peut s'empêcher d'y reconnaître des signes manifestes de lassitude et d'épuisement. Au commencement du siècle, l'Allemagne avait plié sous la main de Napoléon, mais sa soumission n'était qu'apparente; elle restait à l'état de révolte intérieure, et, au fond, elle n'avait abdiqué aucune de ses espérances. Le grand mouvement idéaliste dont Fichte, Schelling et Hegel furent les organes montre en tout cas que l'élan de son imagination n'était pas brisé. Mais après l'avortement des espérances libérales et unitaires de 1848, il semble que l'on n'attende plus rien. La littérature ne meurt pas, mais elle se meut dans les régions inférieures où les esprits se condamnent volontairement à vivre. Seule l'histoire, qui, en

Allemagne plus que partout ailleurs, a le caractère d'une science, et qui par conséquent n'a besoin d'aucun stimulant extérieur, l'histoire continue ses recherches. Mais l'invention poétique s'arrête; l'imagination est frappée de stérilité.

C'est l'époque où l'hégélianisme abdique devant une philosophie nouvelle, le pessimisme de Schopenhauer; et cette révolution est d'autant plus caractéristique que Hegel, contemporain d'un âge littéraire relativement fécond, fut lui-même un détestable écrivain, tandis que Schopenhauer a été un maître dans l'art d'écrire. Il semble que tout ce qu'il y avait encore de vivant en Allemagne, y compris l'esprit et le goût, se fût réfugié dans le pessimisme.

1. — FRACTIONNEMENT DE L'ÉCOLE HÉGÉLIENNE.

Jamais philosophie ne s'était emparée des esprits avec autant de puissance que celle de Hegel. Ce fut comme une poussée hardie dans le domaine de l'idéal, mais dont l'effet ne dura pas. Le kantisme lui-même, plus fécond en résultats, avait débuté avec moins d'éclat. A partir de l'année 1818, où Hegel fut appelé à Berlin pour succéder à Fichte, un groupe de disciples enthousiastes et de jour en jour plus nombreux se forma autour de lui, recueillant sa parole et la portant dans les différents centres universitaires; et lorsqu'il fut emporté par le choléra, en 1831, les uns le comparèrent à Alexandre, qui avait conquis des régions inconnues, les autres au fondateur même du christianisme. On était ébloui par les vastes proportions d'un système qui enfermait dans son sein tout le développement de l'Idée absolue, c'est-à-dire non seulement les sciences philosophiques, mais encore les sciences de la nature, l'histoire et l'art, la politique et le droit, la morale et la religion. En y regardant de près, on s'aperçut qu'on n'avait devant soi qu'un classement d'après une formule. La philosophie de Kant dura, se ramifia, se renouvela même à l'étranger, parce qu'elle contenait une découverte réelle, celle de la relativité de nos connaissances, scientifiquement démontrée. Que resta-t-il de la métaphysique de Hegel? Ce qui reste de toute métaphysique, une idée, un point de vue sous lequel l'auteur considérait le monde, et sous lequel d'autres peuvent le considérer après lui. L'idée de Hegel est l'éternel devenir. Le monde

est une plante qui sort éternellement de son germe, et qui porte à la fois des boutons, des fleurs et des fruits. Schiller avait déjà dit : « La nature est un ensemble vivant où tout est fruit et « où tout est semence. »

Après la mort du maître, l'école se fractionna en trois groupes, qu'on a désignés par les noms de côté droit, côté gauche et centre. Au centre, on s'appliqua surtout à expliquer la doctrine, qui en avait souvent besoin, et à l'étendre aux différentes parties de la littérature et de la science. A ce groupe, composé d'esprits honnêtes mais peu originaux, se bornant quelquefois à retourner les textes et à les rapprocher du langage commun, appartiennent Jean-Charles-Frédéric Rosenkranz, Charles-Louis Michelet et Jean-Édouard Erdmann. Michelet, par exemple, dans un écrit intitulé *De la Personnalité de Dieu et de l'Immortalité de l'âme*, établit que Dieu est personnel dans l'homme et que l'homme est immortel en Dieu[1]. Autant valait nier simplement l'immortalité de l'âme et la personnalité de Dieu. Le côté droit cherche à séparer l'hégélianisme du panthéisme proprement dit et à le concilier avec les institutions établies, avec l'Église et l'État. A gauche, au contraire, Hegel lui-même est considéré comme un esprit timide, qui a cru devoir garder avec ses contemporains des ménagements désormais inutiles; il marque la fin du monde chrétien, comme Aristote marque celle du monde grec. Que la volonté de l'homme soit faite! tel sera, dit Feuerbach dans sa brochure *Homme ou chrétien*, le premier précepte de la religion de l'avenir. Les hégéliens de l'extrême gauche, qui s'appelaient les *Sachants* ou les *Libres* (*die Wissenden, die Freien*), professaient le socialisme humanitaire, qu'ils prêchèrent à l'Assemblée nationale de Francfort; ce fut le dernier acte de l'école, qui sombra, avec tout le parti révolutionnaire, dans la réaction de 1849.

2. — DAVID-FRÉDÉRIC STRAUSS.

L'école hégélienne, à son apogée, c'est-à-dire au lendemain de la mort du maître, comptait du moins un véritable écrivain : c'est David-Frédéric Strauss, l'auteur d'une *Vie de Jésus*, qui a été traduite en français par Littré, et qui a provoqué beaucoup d'ouvrages

1. *Vorlesungen über die Persönlichkeit Gottes und die Unsterblichkeit der Seele oder die ewige Persönlichkeit des Geistes*, Berlin, 1841.

semblables. *La Vie de Jésus* (1835) n'est pas une histoire proprement dite, c'est plutôt la critique des sources d'une histoire, avec des indications sur la manière dont cette histoire pourrait être construite ou du moins ébauchée. Se plaçant entre les deux partis qui divisaient alors la science théologique, le parti supranaturaliste qui maintenait le sens littéral des récits merveilleux, et le parti rationaliste qui les tronquait et les mutilait pour les ramener dans les limites de la vraisemblance ordinaire, Strauss propose une troisième explication, l'explication mythique. Il veut qu'on applique aux origines du christianisme la même méthode qu'à celles des autres religions de l'antiquité. Les récits évangéliques sont, pour lui, comme des fragments d'un poème né spontanément dans l'imagination des premiers croyants, qui, naïvement et sans parti pris dogmatique, ornaient la figure du Christ de tous les attributs divins du Messie. Quant à l'histoire qui se cache sous la légende, il est impossible, dit-il, de la rétablir avec certitude, et peut-être nous importe-t-il moins de la connaître, car ce n'est pas à elle que se rattachent les premiers développements du christianisme. Et quant à la doctrine, elle restera toujours un objet de croyance, aussi indépendant de l'histoire que de la légende. Que Strauss, dans l'application de son système, ait parfois procédé aussi arbitrairement que les théologiens qu'il combat, cela est incontestable. Mais ce qui frappe, au simple point de vue littéraire, c'est l'unité de son livre, où la pensée maîtresse domine et enserre tous les détails, et sa dialectique vigoureuse, qui ne peut être comparée qu'à celle de Lessing. Il publia plus tard (1864) une seconde *Vie de Jésus*, dépouillée d'une partie de l'appareil critique qui avait accompagné la première, et *destinée au peuple allemand* [1]; et, dans l'intervalle, il écrivit une série d'essais historiques, consacrés principalement aux hommes qui avaient lutté pour l'affranchissement de la pensée. Chaque portrait, par l'arrière-plan sur lequel il se détache, est en même temps la peinture d'une époque. La biographie d'Ulric de Hutten, en particulier, présente, dans un tableau bien ordonné, un des épisodes les plus complexes de l'histoire de la Réforme, et le caractère du héros, sans que l'auteur ait besoin de le définir, se peint de lui-même, en quelque sorte, par son contact avec les événements. De même, Voltaire est, pour Strauss, une personnification du

1. Cette seconde *Vie de Jésus* a été traduite par Nefftzer et Dollfus.

XVIIIe siècle, qui, par le rationalisme philosophique, a complété l'œuvre de la Réforme [1].

Strauss sacrifia le repos de sa vie à ses convictions. Il déclare que ce fut un de ses plus grands malheurs de se voir fermer les portes de l'enseignement, pour lequel il s'était préparé dès sa jeunesse. La première *Vie de Jésus* lui fit perdre la place de répétiteur qu'il occupait à l'université de Tubingue, et il ne put même pas prendre possession de la chaire qui lui fut offerte, quatre ans après, à l'Académie de Zurich. La population rurale du canton, fanatisée par le clergé, renversa le gouvernement qui l'avait nommé. « Il y eut des gens, » dit Agnès Schebest, qui devint un peu plus tard la femme de Strauss, « il y eut des « gens qui s'imaginèrent qu'on voulait leur ravir le bon Dieu, et « ils résistèrent avec opiniâtreté. Mais le bon Dieu est toujours « là, il est là depuis l'origine des choses, et il habite toujours « dans les âmes paisibles : ces pauvres gens l'auraient senti eux- « mêmes, si, au lieu de marcher les uns contre les autres avec « des fléaux et des massues, ils avaient voulu honnêtement « rentrer en eux-mêmes et se retirer dans l'asile de leur cœur [2]. » A partir de ce moment, Strauss s'est trop laissé absorber par des

1. *Ulrich von Hutten*, 3 vol., Leipzig, 1858-1860. — *Voltaire, sechs Vorträge* Leipzig, 1870. — Strauss naquit et mourut à Ludwigsbourg, dans le Wurtemberg (1808-1874). Lorsqu'en 1878, quatre ans après sa mort, on fit paraître son *Album poétique*, le public fut étonné d'apprendre, ce que ses amis seuls savaient, que derrière le théologien critique il y avait un poète, sensible à toutes les délicatesses de la forme. Il ne reculait même pas devant les rythmes réputés difficiles : témoin le *gasel* suivant. On sait que le gasel se compose d'une suite indéterminée de distiques retombant sur une même rime allongée (voir plus haut, page 695).

« Autrefois je voulais savoir ce que disent les hirondelles,
« Savoir de quoi les rossignols se plaignent entre eux.

« Je voulais, à l'heure où le jour et la nuit se rencontrent,
« Savoir ce qu'ils se demandent l'un à l'autre.

« Et les soupirs des amoureux, je voulais savoir
« A quelle hauteur les emportent les vents du ciel.

« J'étais jeune alors, et heureux. Aujourd'hui je voudrais
« Savoir un baume pour les douleurs de la vie.

« Sur la nuit chagrine où je marche, je voudrais savoir
« Si une aurore doit luire un jour. »

Dans l'original, une même rime allongée, comprenant le mot *wissen* (savoir) et les deux syllabes qui précèdent immédiatement ce mot, termine les deux vers du premier distique et le second vers de chacun des distiques suivants. L'*Album poétique*, d'abord imprimé comme « manuscrit pour les amis », a été compris dans les *Gesammelte Schriften* (12 vol., Bonn, 1875-1877); c'est un utile complément des *Litterarische Denkwürdigkeiten*.

2. Agnese Schebest, *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart, 1856.

polémiques où son caractère s'aigrit et où sa plume prit des habitudes tranchantes : il en a donné un dernier exemple dans les lettres qu'il a échangées avec Renan après la guerre de 1870 [1].

3. — SCHOPENHAUER.

Plus heureux que Strauss, Arthur Schopenhauer n'eut à se plaindre que des philosophes, moins intraitables que les théologiens. Peut-être aurait-il pu, avec un peu de persistance, enseigner sa doctrine du haut d'une chaire, comme le faisaient Schelling et Hegel, mais il se rebuta au premier échec. Il n'eut plus dès lors d'autres messagers de sa pensée que ses livres, qui restèrent longtemps inconnus. Que sa thèse *Sur la Quadruple Racine du principe de raison suffisante*, qu'il soutint à Iéna en 1813, ait passé complètement inaperçue au milieu de la tempête qui sévissait sur l'Allemagne, cela se conçoit. Mais son grand ouvrage, *le Monde comme volonté et comme représentation*, qui parut six ans après, méritait l'attention par ses seules qualités littéraires, lors même que le tranchant de certaines assertions aurait indisposé le public savant contre la personne de l'auteur. Le second volume avait pour épigraphe ces quatre vers de Gœthe : « Pourquoi t'éloignes-« tu de nous tous — et rejettes-tu nos opinions? » — « Je n'écris « pas pour vous plaire, — mais pour vous apprendre quelque « chose [2]. » Assurément, de telles paroles n'étaient pas faites pour plaire aux partisans d'un système qui se disait définitif et complet. Dans l'intervalle, Schopenhauer s'était rendu à Weimar, où sa mère tenait un salon célèbre [3], et où il s'intéressa à la *Théorie*

1. A consulter. — Samuel Eck, *D. Fr. Strauss*, Stuttgart, 1899. — Harræus, *D. Fr Strauss, sein Leben und seine Schriften*, Leipzig, 1901. — Cherbuliez, *Études de littérature et d'art*. Paris, 1873.

2. « Warum willst du dich von uns allen
« Und unsrer Meinung entfernen? —
« Ich schreibe nicht euch zu gefallen,
« Ihr sollt was lernen. »
(*Zahme Xenien*.)

3. Arthur Schopenhauer était né à Dantzig, en 1788. Sa mère avait épousé un banquier de Hambourg, et, après la mort de son mari, elle était venue s'établir à Weimar. Johanna Schopenhauer a créé un genre particulier de romans, qu'on a appelés *Entsagungsromane*, les romans du renoncement; les principaux sont *Gabriele* (1819-1820) et *Die Tante* (1823). L'idée qui domine partout est celle du sacrifice, de la passion immolée au devoir et aux nécessités sociales. Les partisans de l'hérédité trouveront aisément chez la mère le germe de la morale pessimiste du fils. Au reste, d'après une théorie de Schopenhauer lui-même, c'est de la mère que l'enfant tient ses facultés intellectuelles; la volonté lui vient du père (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, tome II, chap. XLIII).

des couleurs de Gœthe. Après avoir livré son manuscrit à l'éditeur, et sans attendre l'effet de la publication, il partit pour l'Italie, où il resta deux ans, visitant les musées et, pour le reste, menant une vie facile; car ce pessimiste avait le goût des arts, et, dans sa jeunesse, il ne dédaignait pas les plaisirs [1]. Au retour, en 1820, il ouvrit un cours libre à l'université de Berlin; il attendit six mois les auditeurs, puis se découragea, et accusa de son insuccès les professeurs en titre, surtout « la misérable *hégélerie*, « cette école de platitude, cette confrérie d'absurdité et de folie ». Les professeurs de philosophie furent désormais une de ses haines; les deux autres furent les juifs, cette « incarnation de « l'optimisme » (sans parler des injures plus grossières qu'il leur prodigue), et les femmes, qui, sans égard pour les misères de ce monde, s'obstinent à le laisser perpétuer. Il retourna en Italie, pour compléter ses études sur l'art, et enfin s'établit à Francfort, où, seulement une quinzaine d'années plus tard, la renommée vint le trouver, et où il mourut en 1860. Il fallut que la Société royale des sciences de Norvège couronnât son mémoire *Sur la Liberté de la volonté humaine* (1839), et que la *Westminster Review* publiât un article sur l'ensemble de son œuvre (1853), pour que l'Allemagne reconnût sa valeur. Il venait de faire paraître encore les *Parerga et Paralipomena* (1851), sorte de complément littéraire de ses écrits philosophiques. Au reste, l'école hégélienne était alors en pleine décomposition, et le moment était favorable pour une philosophie nouvelle et même pour une réaction.

Au nom de Hegel, Schopenhauer associe ordinairement ceux de Schelling et de Fichte. Ce sont, pour lui, les trois sophistes, les « enfants bâtards » de Kant, dont il est, lui, l'héritier légitime. Kant est le maître par excellence; l'effet de sa doctrine sur un esprit sincère est « comme l'opération de la cataracte sur un « aveugle, elle produit en lui une renaissance intellectuelle ». Mais ses faux disciples ont égaré la philosophie dans des régions suprasensibles, où elle s'est fondue en notions obscures [2]. Il est temps de la ramener à l'étude des choses concrètes. « La manière « vraiment philosophique de considérer le monde est celle qui

1. C'est une prétention au moins étrange, dit quelque part Schopenhauer, d'exiger d'un moraliste qu'il ne recommande pas d'autres vertus que celles qu'il possède.

2. Schopenhauer emploie une expression traduite d'Aristophane pour désigner la région où se meut l'idéalisme transcendental : c'est *Wolkenkukuksheim*, la Néphéleccocygie des *Oiseaux*, la cité bâtie dans les nuages.

« nous apprend à connaître son essence intime et nous fait voir « ce qu'il y a derrière les phénomènes, celle qui ne demande « pas *d'où* vient le monde, ni *où* il va, ni *pourquoi* il est, mais qui, « toujours et partout, veut savoir seulement *ce* qu'il est[1]. » La métaphysique devient donc une cosmologie; elle interprète les données de l'expérience; elle explique ce qui est. « Le monde « est ma représentation, » c'est-à-dire le domaine de mes perceptions, que la réflexion convertit en connaissances. La première ligne de l'ouvrage principal de Schopenhauer exprime nettement son point de départ, et jusqu'ici il ne va pas plus loin que Kant. Mais il ajoute : Le monde est volonté, tendance aveugle, instinct ou désir chez les êtres inférieurs, activité consciente chez l'homme, mais partout effort pour vivre et pour réaliser au dehors toutes ses énergies. La volonté, c'est la *chose en soi*, l'élément indestructible et éternel, sinon dans les individus, du moins dans les espèces : être, c'est agir.

Il semble qu'arrivé à ce point de la doctrine de Schopenhauer, on ne puisse déduire de sa métaphysique d'autre règle morale que celle d'une activité réfléchie, incessante, opiniâtre. Il n'en est rien. La vie, continue-t-il, c'est l'effort; or l'effort, c'est la douleur. Un être souffre d'autant plus que son organisation est plus complexe, que la nature semble l'avoir favorisé davantage. La plante ne souffre pas; elle est insensible. L'homme intelligent, l'homme de génie, souffrent plus que celui dont les facultés sont bornées. Mais toute vie, par cela seul qu'elle a des besoins, que ces besoins veulent être satisfaits, que cette satisfaction est passagère et entraîne de nouveaux besoins, toute vie est, par essence, douleur; et la vertu morale par excellence, c'est la compassion (*das Mitleid*), la sympathie pour nos compagnons de souffrance. Schopenhauer, qui pensait que toute métaphysique correspondait à une religion, la métaphysique n'étant que la religion de l'homme cultivé, retrouvait la sienne dans le bouddhisme, et il mettait la sagesse dans l'abnégation, dans la contemplation inactive, dans l'indifférence parfaite.

La meilleure réfutation de la morale de Schopenhauer, c'est sa propre théorie de la volonté, dont on peut tirer tout aussi bien des conséquences contraires. Si la vie est un effort, le résultat de l'effort est un accroissement de vie, et par suite une jouis-

1. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, tome I, § 53.

sance. Pourquoi Schopenhauer n'a-t-il pas conclu en ce sens? A-t-il voulu réagir contre l'optimisme excessif de l'âge précédent? Ou a-t-il subi, à son insu, l'influence du milieu dans lequel il vivait? N'a-t-il fait que traduire pour son compte un malaise général des esprits, un état de lassitude résultant de l'avortement des systèmes antérieurs? Toutes ces causes peuvent expliquer le succès, quoique tardif, de la propagande pessimiste. Mais la morale de Schopenhauer est, avant tout, l'expression de sa propre nature. Il était ombrageux, sarcastique, bizarre; au reste, causeur spirituel et plein d'à-propos, surtout quand on le mettait sur le chapitre de ses ennemis; il se disait volontiers victime « de la ligue des sots contre les gens d'esprit ». Gœthe pensait que chaque âge a sa philosophie : ne peut-on pas dire que chaque tempérament a la sienne? D'ailleurs, Schopenhauer affirme en mainte occasion que sa morale, aussi bien que sa métaphysique, n'est pas faite pour le grand nombre, et il ne se dissimule pas que la majorité des hommes trouvera toujours que la vie est bonne.

Ce qui fera vivre Schopenhauer, lors même que son néo-bouddhisme ne sera plus compris de personne, c'est son style. Il a débarrassé la langue philosophique des barbarismes inutiles dont les hégéliens l'avaient chargée. Son raisonnement est ferme et serré. Il paraît toujours logique, même quand il est paradoxal. Il a beaucoup lu, et les souvenirs de ses lectures lui reviennent à propos. Il a beaucoup observé, et souvent, chez lui, le détail reste vrai, quand l'ensemble est contestable. Enfin, il a de l'imagination, et, tout métaphysicien qu'il est, sa pensée revêt ordinairement une forme concrète et vivante. Veut-il montrer, par exemple, comment le monde extérieur se représente et se reflète dans notre cerveau, il fait intervenir, à la manière d'Addison, un génie qui lui dévoile le mystère des choses : « Deux objets étaient « devant moi, deux corps pesants, de formes régulières, beaux à « voir. L'un était un vase de jaspe avec une bordure et des anses « d'or; l'autre un corps organisé, un homme. Après en avoir « longtemps admiré le dehors, je priai le génie qui m'accom- « pagnait de me laisser pénétrer dans leur intérieur. Il me le « permit, et dans le vase je ne trouvai rien, si ce n'est la pres- « sion de la pesanteur et je ne sais quelle obscure tendance réci- « proque entre ses parties, que j'ai entendue désigner sous le « nom de cohésion et d'affinité; mais quand je pénétrai dans « l'autre objet, quelle surprise, et comment raconter ce que je

« vis! Les contes de fées et les fables n'ont rien de plus in-« croyable. Au sein de cet objet, ou plutôt dans la partie supé-« rieure appelée la tête, et qui, vue du dehors, semblait un « objet comme tous les autres, circonscrit dans l'espace, « pesant, etc., je trouvai quoi? le monde lui-même, avec l'im-« mensité de l'espace, dans lequel le Tout est contenu, et l'im-« mensité du temps, dans lequel le Tout se meut, et avec la pro-« digieuse variété des choses qui remplissent l'espace et le temps, « et, ce qui est presque insensé à dire, je m'y aperçus moi-« même, allant et venant [1]. »

4. — ÉDOUARD DE HARTMANN.

A part son « apôtre » Frauenstædt, Schopenhauer a trouvé un vrai disciple et un continuateur original dans Édouard de Hartmann, né à Berlin en 1842. Hartmann est une nature toute différente de Schopenhauer, un pessimiste aimable et doux, vivant dans un monde distingué, et se plaisant dans la société des femmes. Il montra, dans sa jeunesse, un goût très vif pour les sciences

1. Traduction de Challemel-Lacour (*Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1870); fragment publié par Frauenstædt, dans : *Arthur Schopenhauer, von ihm, über ihn, Memorabilien*, par Lindner et Frauenstædt, Berlin, 1863.

Œuvres, correspondance et entretiens. — Schopenhauer a eu un apôtre, car c'est ainsi qu'il appelait son fidèle Frauenstædt, qui a publié ses fragments posthumes et ses œuvres complètes : — *Aus Schopenhauers handschriftlichem Nachlass*, Leipzig, 1864; — *Sämmtliche Werke*, 6 vol., Leipzig, 1873-1874; 2e éd., 1877. — Frauenstædt a présenté également la philosophie de son maître sous forme de lettres (*Briefe über die Schopenhauersche Philosophie*, Leipzig, 1854; *Neue Briefe*, Leipzig, 1856); mais, tout en la résumant, il en a détruit quelquefois l'enchaînement. « Il ne faut étudier « les philosophes que dans leurs propres écrits, » dit Schopenhauer dans une préface; « les pensées de ces esprits extraordinaires ne supportent pas d'être filtrées par « une tête commune. » — L. Schemann a publié des correspondances et des entretiens : *Schopenhauer-Briefe*, Leipzig, 1893; *Gespräche und Briefwechsel mit A. Schopenhauer, aus dem Nachlasse von Karl Bähr*, Leipzig, 1894. — Nouv. éd. des œuvres complètes, par R. Steiner, Stuttgart, 12 vol. — L'édition la plus complète est celle de Ed. Grisebach : *Sämmtliche Werke*, 6 vol.; *Handschriftlicher Nachlass*, 4 vol.; *Briefe (1813-1860)*, 1 vol.; Leipzig (Reclam). — Grisebach a publié également un recueil de lettres et des conversations : *Schopenhauers Briefe*, Leipzig (Reclam); *Schopenhauers Gespräche und Selbstgespräche*, Berlin, 1898.

Traductions. — *Le monde comme volonté et comme représentation* a été traduit en français par A. Burdeau; 3 vol., Paris, 1888-1890. — J. Bourdeau a donné un choix de *Pensées et Fragments*; 12e édit., Paris, 1895.

A consulter. — Gwinner, *Schopenhauers Leben*, Leipzig, 1878. — Ed. Grisebach, *Schopenhauer* (dans la collection: *Geisteshelden*), Berlin, 1897. — Kuno Fischer, *Geschichte der neueren Philosophie*, 8e vol. — Ouvrages français : Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, Paris, 1893; — Foucher de Careil, *Hegel et Schopenhauer*, Paris, 1862; — Caro, *Le Pessimisme au XIXe siècle*, Paris, 1878.

naturelles. Après avoir quitté le gymnase et fait son volontariat, il entra à l'école d'artillerie de Berlin, mais son tempérament maladif le fit renoncer à la carrière militaire. Il ne veut pas, cependant, laisser supposer à ses lecteurs que son pessimisme soit dû, même en partie, à son état de santé. Voici ce qu'il dit de lui-même et de son genre de vie, à la fin d'une de ses *Études* : « Ma femme bien-aimée représente, dans notre ménage, l'élé- « ment pessimiste. Tandis que je défends la cause de l'opti- « misme évolutionniste, elle se déclare sceptique au progrès. A « nos pieds, un bel et florissant enfant, qui s'essaye à combiner « ensemble les verbes et les substantifs, joue avec un chien, son « fidèle ami. Il s'est déjà élevé à la conscience que Fichte prête « au moi, mais ne parle encore de son moi, comme Fichte le fait « souvent lui-même, qu'à la troisième personne. Mes parents et « ceux de ma femme, ainsi qu'un cercle d'amis choisis, partagent « et animent nos entretiens et nos plaisirs ; et un ami philosophe « disait dernièrement de nous : « Si l'on veut voir encore des « visages satisfaits et joyeux, il faut aller chez les pessimistes [1]. »

Il n'y a vraiment pas de quoi consacrer des volumes, comme on l'a fait, à la réfutation d'un pessimisme qui se présente sous ces couleurs-là. Édouard de Hartmann avait vingt-deux ans lorsqu'il se mit à écrire *la Philosophie de l'Inconscient*, qu'il termina trois ans après, en 1867 [2]. Qu'est-ce que l'Inconscient? C'est la volonté de Schopenhauer, conçue comme substance universelle; on pourrait dire l'Idée de Hegel, devenue inconsciente en passant par Schopenhauer. Il y avait là à peine un système; en tout cas, comme l'auteur l'avoue dans la préface qu'il composa pour l'édition française [3], ce n'était pas un système mûri par la réflexion et par le lent travail des années. Aussi, quel besoin l'Allemagne avait-elle d'un système nouveau? Mais le charme du livre est précisément dans ce qu'il a de peu systématique, quoiqu'il soit parfaitement ordonné dans l'ensemble. Une flamme juvénile court à travers l'érudition très réelle qui s'y déploie, et l'on aime à suivre l'auteur dans ses observations, souvent très fines, sur le rôle de l'inconscient dans l'instinct des animaux, dans les fonctions organiques de l'homme et même dans ses

1. *Studien und Aufsätze*, Berlin, 1876.
2. *Die Philosophie des Unbewussten*, Berlin, 1867.
3. *Philosophie de l'Inconscient*, par Édouard de Hartmann, traduite de l'allemand et précédée d'une introduction, par D. Nolen ; 2 vol., Paris, 1877. — A consulter : A. Drews, *E. von Hartmanns philosophisches System im Grundriss*, Heidelberg, 1902.

opérations intellectuelles, dans la création du langage, dans les institutions religieuses, dans tout le développement de l'histoire. Même le dernier tableau, où il montre l'humanité arrivée au terme de son évolution, fatiguée de vouloir, de penser et de vivre, ne demandant plus qu'à se reposer dans le néant d'où elle a été tirée malgré elle, n'est pas sans une certaine grandeur poétique, à condition qu'on le considère comme le pur rêve d'une imagination oisive.

La Philosophie de l'Inconscient eut un succès immense, non seulement auprès des savants, mais parmi tout le public lettré. Elle n'augmenta pas beaucoup le nombre des pessimistes allemands. Le principal mérite d'Édouard de Hartmann et de Schopenhauer a été de se faire lire et d'intéresser un plus grand nombre de personnes aux problèmes de la pensée; ils ont renoué le lien, que l'idéalisme transcendental avait rompu, entre la littérature et la philosophie. Il y a dans tout Allemand instruit une faculté métaphysique spéciale, qui veut être exercée et nourrie pour elle-même. Un Français adopte une philosophie, ou il s'en construit une, pour qu'elle lui explique le sens de la vie, et surtout pour qu'elle lui enseigne à vivre. Un Allemand, le plus souvent, rêve sa philosophie, mais il sait bien qu'on se réveille d'un rêve, et que, pour agir, il faut avoir les yeux ouverts. Chaque Allemand a fréquenté plus ou moins la cité idéale dont parle Schopenhauer, la cité bâtie dans les nuages; il y a laissé le trop-plein de son mysticisme inné, et il n'en est revenu que mieux aguerri pour le combat de la vie [1].

1. **Eugène Dühring.** — Que le pessimisme ait été combattu par les philosophes idéalistes et par les théologiens, cela devait être; mais il a aussi trouvé des contradicteurs dans le camp des matérialistes. Eugène Dühring, né à Berlin en 1833, publia, en 1865, son livre sur *la Valeur de la vie* (*Der Wert des Lebens*), dont le titre indique assez le contenu. L'idée de Dühring est que la vie est bonne, dans ses joies comme dans ses peines et dans ses devoirs, à condition de la prendre pour ce qu'elle est et de ne pas lui demander ce qu'elle ne peut donner. Une des causes du pessimisme est, selon lui, la déception qui a succédé aux mirages d'un idéalisme trompeur. Dühring a eu d'ardentes polémiques à soutenir, mais ses disciples, qui l'ont exalté comme un prophète, lui ont peut-être fait plus de tort que ses ennemis. Il a une langue vigoureuse; son raisonnement est serré; c'est un artiste qui sait composer un livre. Comme philosophe, il forme le trait d'union entre Schopenhauer et Nietzsche.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE AU MILIEU DU SIÈCLE
LA POÉSIE LYRIQUE ET NARRATIVE

La poésie allemande après la Jeune Allemagne; influences politiques. La courte agitation de 1840. Robert Prutz. Glassbrenner. La révolution de 1848. La réaction. — 1. La poésie politique. Les chansons de Hoffmann de Fallersleben. Freiligrath; son style. Herwegh. Kinkel. Dingelstedt. — 2. L'anacréontisme. Geibel; ses modèles; son influence. Hermann Lingg. Albert Træger. Jules Grosse. Oscar de Redwitz. Gustave de Putlitz. Otto Roquette. — 3. Jules Mosen; ses poèmes et ses poésies lyriques. Annette de Droste-Hülshoff; son caractère; son originalité. — 4. La poésie populaire; les Silésiens Holtei et Kopisch. Le poète peintre Reinick. Simrock et ses adaptations d'anciens poèmes. — 5. Les dialectes. La poésie des Dithmarses. Klaus Groth; le *Quickborn*. Fritz Reuter; sa vie; ses récits en prose; son art et son style.

Nous avons laissé la poésie allemande entre les mains de la Jeune Allemagne. Ce groupe d'écrivains, peu compact en lui-même, obéissait cependant à une impulsion commune. Pénétrés de cette idée, que la littérature n'avait pas le droit de s'isoler sur les sommets de l'idéal, ils voulaient la faire entrer résolument dans la mêlée des opinions et des partis. Jusque-là, la littérature allemande avait trouvé en elle-même la loi de son développement. Après s'être violemment affranchie dans la période *Sturm-und-Drang*, elle s'était constituée dans sa pleine originalité à Weimar, et elle avait trouvé un idéal nouveau, qui n'était ni celui de la France du XVIIe siècle, ni celui de la Grèce de Périclès. Elle avait passé ensuite, en remontant à ses origines nationales, de la forme classique à la forme romantique. Ces états successifs n'avaient été que les phases d'un mouvement régulier, tout intérieur, pour ainsi dire, et sur lequel les événements du jour n'avaient pas

exercé une influence déterminante. La littérature avait été quelquefois guidée par la philosophie, qui a toujours été en Allemagne sa sœur aînée; elle était restée, en général, indépendante de la politique.

A partir de 1835, la date de l'entrée en scène presque solennelle de la Jeune Allemagne, les rapports sont changés. La littérature, moins dépendante de la philosophie, marque au contraire toutes les étapes du mouvement politique et social. Deux idées, deux grandes préoccupations, régnaient sur les esprits depuis 1815, et elles s'imposèrent avec une force nouvelle après les agitations de 1830 : l'unité nationale et la liberté politique. Selon les circonstances, l'une ou l'autre de ces idées se mit désormais au premier plan, et bientôt au besoin d'unité s'ajouta l'envie de comprendre dans cette unité les pays étrangers de langue allemande. En 1840, quand la question d'Orient menaça brusquement de mettre aux prises les grands États de l'Europe, tous les regards se portèrent, en Allemagne comme en France, vers la frontière du Rhin. Un pauvre greffier des environs d'Aix-la-Chapelle, Nicolas Becker, écrivit alors la chanson du *Rhin allemand*, dédiée, on ne sait pourquoi, à Lamartine, et à laquelle Alfred de Musset ne dédaigna pas de répondre. Elle fut aussitôt adoptée dans les réunions d'étudiants[1]. La chanson politique est, de tous les genres, celui qui supporte le mieux la médiocrité; l'enthousiasme de ceux qui la chantent supplée à l'indigence de celui qui la compose. Une autre chanson, sentimentale et obscure, celle du Schleswig-Holstein « enlacé par la mer, gardien fidèle de la vertu « allemande », n'eut pas moins de succès[2]. Les revendications libérales furent provisoirement ajournées. Robert Prutz, historien distingué de la littérature, poète lyrique et dramatique estimable, protesta contre le pangermanisme, dans une pièce de vers qui était malheureusement trop longue pour devenir populaire. Il disait, dans son style un peu diffus :

Qui donc, aujourd'hui, a le droit de chanter — le libre Rhin, le libre fils de l'Allemagne? — Oh! ces chansons qui sonnent si vaillamment, — par l'Éternel! je les trouve dérisoires. — Si vous vouliez peser mûrement — cette fière parole qui est tombée de vos lèvres, — vous

1. Nicolas Becker, gâté par son succès, publia, l'année suivante, un volume de vers (Cologne, 1841), qui donna la vraie mesure de son talent.

2. Elle est de deux auteurs qui ne sont pas autrement connus, Strass et Chemnitz; le second remania l'œuvre du premier.

n'auriez qu'à baisser les yeux, — avec des larmes amères de colère et de honte.

C'est à vous que je m'adresse, princes et vassaux, — qui tenez notre sort dans vos mains, — à vous, Allemands, que vous soyez près ou loin, à vous tous — en qui respire un souffle de vie allemande. — C'est d'abord avec vous-mêmes qu'il faut entrer en lutte. — Si vous voulez que nul cri rauque ne dérange — ni ne trouble le Rhin dans son cours paisible, — soyez d'abord vous-mêmes Allemands et libres [1].

L'horizon politique se rasséréna plus vite qu'on ne l'avait cru. Le Rhin continua de couler paisiblement entre ses bords, et le peuple allemand s'abandonna pendant quelques années au sentiment de sa sécurité présente. On entendit bien parler encore d'écrits supprimés ou mutilés par la censure, de fonctionnaires destitués, de patriotes expulsés; mais on se résigna, tout en se plaignant un peu, à des abus qu'on avait longtemps supportés en silence. Le satirique Glassbrenner, dont les feuilles volantes ont amusé les Berlinois pendant plus de vingt ans, mettait en scène le bon peuple dans les strophes suivantes :

Michel, pourquoi pleures-tu, — pleures-tu si fort? — « Parce que je « n'éprouve aucun plaisir — à porter la muselière. — C'est pour cela « que je pleure, — que je pleure si fort. »

Michel, pourquoi pleures-tu, — pleures-tu si fort? — « Parce que je « suis chargé de mille liens — et partagé entre trente-six États. — C'est « pour céla que je pleure, — que je pleure si fort. »

1. « Wer hat nun Recht, zu sagen und zu singen
« Vom deutschen Rhein, vom freien deutschen Sohn?
« O diese Lieder, die so mutig klingen,
« Beim ew'gen Gott! sie dünken mich wie Hohn.
« Ja, wolltet ihr erwägen und bedenken,
« Welch stolzes Wort von eurer Lippe kam,
« Ihr müsstet ja die Augen niedersenken
« Mit bittern Thränen, voller Zorn und Scham.

« Euch ruf' ich an, ihr Fürsten und Vasallen,
« In deren Händen unser Schicksal liegt!
« Euch Deutschen gilt es, nah und fern, euch allen,
« So weit ein Hauch aus deutschem Munde fliegt.
« Mit euch zuerst müsst ihr den Kampf beginnen!
« Soll unverführt von heiserem Geschrei
« Und ungetrübt des Rheines Welle rinnen,
« So seid zuerst ihr selber deutsch und frei! »

Robert-Ernest Prutz (1816-1872), professeur à l'université de Halle, plus tard retiré à Stettin, sa ville natale, a publié une *Histoire de l'École de Gœttingue* (Leipzig, 1841), une *Histoire du journalisme*, inachevée (Hanovre, 1841), une *Vie de Holberg avec un choix de ses comédies* (Stuttgart, 1857), enfin une *Histoire de la Littérature allemande entre les années 1848-1858* (Leipzig, 1859). Son meilleur ouvrage dramatique, *Eric le roi des Paysans*, a pour sujet les troubles civils qui suivirent la mort de Gustave Wasa.

Michel, pourquoi pleures-tu, — pleures-tu si fort? — « Parce que j'ai « répandu mon sang — et qu'on m'a filouté de mon droit. — C'est pour « cela que je pleure, — que je pleure si fort [1]. »

Un dernier effort se fit, en 1848, plus puissant que les précédents, et qui, du moins en Prusse, ne fut pas tout à fait stérile. Puis commença une période de réaction et de fatigue; elle dura jusqu'en 1866, où l'unité se réalisa, non plus par le libre élan de la nation, mais par la conquête militaire. Une petite école s'éleva, ne répudiant pas les opinions libérales, mais les exprimant avec assez de modération pour ne pas déplaire aux groupes conservateurs, une école de demi-teintes, à la fois classique et romantique par ses antécédents. On l'a appelée l'école anacréontique, parce qu'elle visait avant tout aux agréments de la forme. Geibel en est le principal représentant; il était bien dans le courant de l'époque, lui qui, dans un sonnet, souhaite à l'Allemagne « un homme seulement, un descendant des Nibelungen, qui « réalise d'une main de fer ce qu'ont vainement tenté les feux « de tirailleurs des poètes et l'omniscience des journalistes ».

1. — LA POÉSIE POLITIQUE. — FREILIGRATH.

La poésie politique remonte, par sa filiation naturelle, à Anastasius Grün. C'est en Autriche que la pression gouvernementale était la plus forte; c'est là que les premières protesta-

1. « Michel, warum weinest du,
« Weinest du so sehr? —
« Weil es mir nicht macht Behagen,
« Dass ich soll den Maulkorb tragen!
« Darum, darum weine ich,
« Weine ich so sehr. —

« Michel, warum weinest du,
« Weinest du so sehr? —
« Weil ich bin in tausend Banden
« Und in sechsunddreissig Landen!
« Darum, darum weine ich,
« Weine ich so sehr. —

« Michel, warum weinest du,
« Weinest du so sehr? —
« Weil ich hab' mein Blut verspritzet,
« Und sie mir mein Recht stipitzet!
« Darum, darum weine ich,
» Weine ich so sehr. »

(*Verbotene Lieder eines norddeutschen Poeten*, Zurich, 1843.)

tions se firent entendre. Vers 1840, le mouvement gagna peu à peu les régions du Nord et de l'Ouest. Les poètes qui, à cette époque, se signalèrent par leur opposition aux gouvernements, Freiligrath, Kinkel, Herwegh, Dingelstedt, gardèrent, en général, les formes littéraires dont Grün et ses premiers disciples s'étaient servis, l'ode, l'invective satirique, la ballade ou le *lied*. Un seul fait exception dans le groupe : c'est Hoffmann de Fallersleben, un pur chansonnier, qui procède directement du chant populaire.

Auguste-Henri Hoffmann est né en 1798, dans la petite ville de Fallersleben, en Hanovre. A Gœttingue et à Bonn, où il fit ses études, il s'occupait déjà de recueillir les vieux monuments de la littérature nationale. Il devint, en 1823, conservateur de la bibliothèque de Breslau, et, en 1835, professeur à l'université. C'était à la fois un érudit et un poète, un érudit qui portait dans les matières d'érudition des goûts et des préférences d'artiste, et un poète qui avait besoin d'une excitation du dehors pour stimuler sa verve. Ses recherches savantes se portaient principalement sur la fin du moyen âge et sur le XVIe siècle, c'est-à-dire sur l'époque la plus florissante du chant populaire. C'est là aussi que son instinct lui fit chercher ses modèles. Que n'a-t-il pas chanté? le printemps, l'amour, le vin, la guerre, la chasse, dégageant de chaque sujet l'impression la plus simple, la plus élémentaire, redisant ce qui avait été souvent dit, se répétant parfois lui-même, mais toujours naturel, harmonieux dans la forme, et chantant en lui-même ce que des milliers de voix devaient chanter après lui; car il est, parmi les poètes allemands, un de ceux qui ont fourni le plus de matière aux musiciens. Il est rarement neuf, mais il est toujours vrai. Son patriotisme est franc comme sa poésie. Il aime simplement son pays, sans affectation et sans emphase, sans pangermanisme et sans teutomanie. Tout en frondant les abus, il sait se moquer, à l'occasion, des politiciens de taverne :

Quelle vie! quelles luttes — pour la vérité et le droit, — sur les bancs de la brasserie! — Non, nos mœurs actuelles — ne sont vraiment pas mauvaises — sur les bancs de la brasserie.

Oh! comme nous sommes fidèles et unis, — pleins d'entrain et de sympathie, — sur les bancs de la brasserie! — Oh! les doux et chers instants, — pourquoi fuient-ils si vite — sur les bancs de la brasserie?

L'Allemagne n'est pas encore perdue, — l'Allemagne regorge de vigueur et de génie — sur les bancs de la brasserie. — Aussi nous

jurons la mort — de tout ce qui est welche, de tout ce qui n'est pas allemand, — sur les bancs de la brasserie [1].

Les *Chansons non politiques* d'Hoffmann de Fallersleben parurent en deux petits volumes, en 1840 et en 1841 [2]. Elles le firent destituer de sa chaire de professeur, sans que sa disgrâce lui ôtât son franc parler :

J'ai été professeur, — me voilà destitué. — Autrefois je faisais des cours, — et que puis-je faire maintenant?
Maintenant, je puis chanter et penser, — et ma parole est libre, — et nul ne pourra me faire taire — jusqu'à la fin des siècles.
Le professeur est enterré, — un homme libre ressuscite. — Que me faut-il de plus? — Vive la patrie [3]!

Il mena longtemps une vie errante, en Allemagne, en Suisse, en Italie. Il fut comme un troubadour ambulant, partout accueilli dans les cercles privés, mais partout aussi observé par la police.

1. « Welch ein Leben! welch ein Streiten
« Für die Wahrheit und das Recht
« Auf der Bierbank!
« Unsre Sitten, unsre Zeiten,
« Nein sie sind fürwahr nicht schlecht
« Auf der Bierbank.

« O wie sind wir treu verbunden,
« Gutes Muts und gleichgesinnt
« Auf der Bierbank!
« O die süssen lieben Stunden,
« Warum fliehn sie so geschwind
« Auf der Bierbank.

« Deutschland ist noch nicht verloren!
« Deutschland strotzt von Kraft und Geist
« Auf der Bierbank.
« Allem sei der Tod geschworen,
« Was nur welsch und undeutsch heisst
« Auf der Bierbank ».

2. *Unpolitische Lieder*, 2 vol., Hambourg, 1840-1841.

3. « Ich bin Professor gewesen,
« Nun bin ich abgesetzt.
« Einst konnt' ich Collegia lesen,
« Was aber kann ich jetzt?

« Jetzt kann ich dichten und denken
« Bei voller Lehrfreiheit,
« Und keiner soll mich beschränken
« Von nun bis in Ewigkeit.

« Der Professor ist begraben,
« Ein freier Mann erstand.
« Was soll ich weiter noch haben?
« Es lebe das Vaterland! »

Il fit imprimer à Zurich un nouveau recueil de *Chansons* et les *Chansons des rues*, et, pour montrer que sa belle humeur ne l'avait pas quitté, il y ajouta, un peu plus tard, un volume de *Rondes enfantines* [1]. Après 1848, il se désintéressa de la politique, sans rien sacrifier de son libéralisme. Peut-être jugeait-il sa mission terminée, ou pensait-il, dans la sérénité de son âme, qu'il valait mieux renoncer à ce qu'on ne pouvait obtenir que par la violence. Il fut amnistié par le gouvernement prussien. Il vécut pendant quelques années à Weimar, occupé à la rédaction de l'*Annuaire* (*Weimarisches Jahrbuch*). En 1866, il devint bibliothécaire du duc de Ratibor, au château de Corvey sur la Weser, où il mourut en 1874. Jusqu'à son dernier jour, il augmenta le recueil de ses chants, sans l'enrichir d'aucune note nouvelle [2].

Ce fut Hoffmann de Fallersleben qui attira Ferdinand Freiligrath dans la politique. Comme écrivains, ils forment un contraste parfait. Autant l'un est simple et parfois terne, autant l'autre est pompeux et brillant. Freiligrath ne dédaigne aucune parure de style, pas même les parures inutiles. Il se distingua de bonne heure par une vive imagination. Né en 1810, fils d'un instituteur de Detmold, il fut d'abord destiné au commerce, et, quoiqu'il manifestât déjà des goûts littéraires, il entra sans résistance dans la carrière que lui traçaient des convenances de famille. Le commerce, surtout le commerce maritime, c'était pour lui le vaste monde. Il passa six années, comme teneur de livres, dans une banque d'Amsterdam. Il apprenait les langues modernes; il lisait des récits de voyage. Quelques essais qu'il envoya à l'*Almanach des Muses* de 1835 lui valurent les encouragements des deux directeurs, Chamisso et Schwab. Il traduisit ensuite les *Odes* et les *Chants du crépuscule* de Victor Hugo. Enfin, en 1838, il publia son premier recueil de poésies, dont chacune des années suivantes vit paraître une édition nouvelle. Ce succès était dû en partie à la variété des sujets, en partie à la magnificence de la forme. Rückert avait célébré l'Orient, Lenau le Nouveau Monde; à l'Asie et à l'Amérique, Freiligrath ajouta l'Afrique mystérieuse. Il se

1. *Deutsche Lieder aus der Schweiz*, Zurich, 1843. — *Deutsche Gassenlieder*, Zurich, 1843. — *Neue Kinderlieder*, Manheim, 1845.

2. **Édition des œuvres.** — *Gesammelte Werke*, 8 vol., Berlin, 1891-1893. — *Mein Leben*, 6 vol., Hanovre, 1868-1870. — Parmi les travaux d'érudition d'Hoffmann de Fallersleben, son *Histoire du cantique religieux jusqu'à Luther*, et ses recueils de *Chants de société du XVI*[e] *et du XVII*[e] *siècle*, de *Chants populaires néerlandais* et de *Chants populaires de la Silésie* ont gardé toute leur originalité.

donna la vision lointaine des pays qu'il ne pouvait visiter, et, n'étant pas sûr de les décrire avec vérité, il voulut du moins les peindre avec éclat.

Si j'étais né aux portes de la Mecque, — ou sur le sable brûlant de l'Yémen, — ou au pied du Sinaï, — ma main porterait une épée.

Je parcourrais, au vol de mon coursier, — la région enflammée de Jéthro; — je ferais halte, avec mon troupeau, — près du buisson ardent de Moïse;

Et, le soir, devant ma tribu, — sous le léger abri de la tente, — je répandrais le feu de mon âme — dans des chansons brûlantes...

Mais j'erre sur une côte septentrionale; — le Nord, hélas! est froid et sensé. — Je voudrais chanter dans le sable du désert, — appuyé au flanc d'un étalon [1].

Cette poésie exotique d'un genre nouveau n'était, au fond, qu'un exercice de versification. Le sable *brûlant* de l'Yémen, la région *enflammée* du Jéthro et le buisson *ardent* de Moïse, sans parler du *feu* de l'âme, constituent un tableau assez monotone; toutes les images sont pareilles; on voit que ce n'est pas l'observation qui les a fournies. Dans un des morceaux les plus célèbres de Freiligrath, une sorte de ballade intitulée *la Chevauchée du Lion*, il nous montre le roi du désert sautant sur la croupe d'une girafe et parcourant avec elle son royaume, jusqu'à ce qu'elle tombe épuisée, et que « le coursier devienne la pâture du cava- « lier ». C'est un drame à deux personnages; mais « le vautour « qui tourne au-dessus d'eux avec un cri rauque », et « l'hyène, « profanatrice des tombeaux, qui suit leur trace marquée par le « sang et la sueur », et « le tourbillon de sable jaune qui s'élève

1. « Wär' ich im Bann von Mekka's Thoren,
« Wär' ich auf Yemens glüh'ndem Sand,
« Wär' ich am Sinai geboren,
« Dann führt' ein Schwert wohl diese Hand;

« Dann zög' ich wohl mit flücht'gen Pferden
« Durch Jethro's flammendes Gebiet;
« Dann hielt' ich wohl mit meinen Heerden
« Rast bei dem Busche, der geglüht;

« Dann Abends wohl vor meinem Stamme,
« In eines Zeltes luft'gem Haus,
« Strömt' ich der Dichtung innre Flamme
« In lodernden Gesängen aus...

« Ich irr' auf mitternächt'ger Küste;
« Der Norden, ach! ist kalt und klug.
« Ich wollt', ich säng' im Sand der Wüste,
« Gelehnt an eines Hengstes Bug. »

« derrière eux, semblable à la nuée qui conduisait les enfants « d'Israël dans la terre d'Yémen », n'ajoutent rien à la grandeur du spectacle. On ne trouve pas ici le peintre qui retrace une chose vue, mais le versificateur qui assemble des images. D'autres poésies ont un caractère plus personnel, comme celle où le poète se souvient de la vieille Bible, « l'amie de son enfance, « que des mains pieuses ouvraient devant lui, qui lui faisait « oublier ses jeux, et qui lui révélait déjà les splendeurs de « l'Orient». Freiligrath, autant par ses qualités que par ses défauts, conquit rapidement la faveur du public; il fut même pensionné par le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV. Il s'établit d'abord à Darmstadt, puis à Saint-Goar, sur le Rhin. C'est ici qu'il connut Hoffmann de Fallersleben, qui le gagna au parti libéral. Il renonça à sa pension, publia sa *Profession de foi* [1], et, prévoyant les suites de sa démarche, il s'expatria. Il voyagea en Belgique et en Suisse, et fut pendant quelque temps chef de la correspondance dans une maison de banque à Londres. Il allait partir pour l'Amérique, où l'appelait le poète Longfellow, lorsque éclata la révolution de 1848. Il se rendit alors à Dusseldorf, et le parti démocratique reconnut aussitôt en lui un de ses chefs. Un procès que lui intenta le gouvernement prussien se termina par un acquittement. La réaction ayant triomphé, en 1850, il retourna à Londres et ne revint en Allemagne qu'après l'amnistie générale de 1868; il mourut à Cannstadt, en 1874. Ses poésies politiques [2] sont un appel à l'action; à l'action légale, si elle suffit; sinon, à l'action révolutionnaire. L'une d'elles commence par un mot qui a fait fortune auprès des commentateurs de Shakespeare, et qui a presque pris la valeur d'un jugement littéraire : « Hamlet, « c'est l'Allemagne. » Hamlet, c'est le rêveur inutile, qui, pour avoir trop pensé, ne sait plus agir :

Il est resté trop longtemps assis, — trop longtemps couché, et il a trop lu dans son lit. — Son sang s'est figé, — et le voilà court d'haleine, et trop gras. — Il a tissé trop de trames savantes. — Sa plus belle action, c'est précisément de penser. — Il s'est usé, à Wittemberg, — sur les bancs des salles de cours et des tavernes.

C'est la résolution qui lui manque : — la nuit porte conseil, pense-t-il. Il feint la folie, — fait d'interminables monologues, — met son

1. *Mein Glaubensbekenntniss*, Mayence, 1844.

2. Elles ont paru en plusieurs recueils : *Ça ira*, Herisau, 1846; *Neuere politische und soziale Gedichte*, 1er cahier, Dusseldorf, 1849; 2e cahior, Brunswick, 1850.

courroux en vers, — l'attife même en pantomime; — et quand par hasard il tire l'épée, — c'est Polonius-Kotzebue qui reçoit le coup, — au lieu de celui qu'il fallait frapper [1].

Freiligrath éleva la voix une dernière fois, après la guerre de 1870; il est l'auteur d'une des rares poésies de ce temps où respire un sentiment humain, *la Trompette de Gravelotte.* C'est le soir de la bataille; on a été vainqueur; mais, de deux régiments de cavalerie, il reste quelques hommes.

« Trompette, sonne le ralliement! »

Il prit la trompette, et il la porta à ses lèvres; — mais elle qui, avec un accent irrité, — nous avait menés dans la mêlée superbe, — maintenant la voix lui manqua.

Un gémissement étouffé, un cri de douleur — s'échappa de sa bouche de cuivre; — une balle l'avait traversée, — et, blessée elle-même, elle plaignait les morts.

Et la nuit vint, et nous partîmes. — Les feux des bivouacs brûlaient alentour; — les chevaux hennissaient; la pluie tombait, — et nous pensions aux morts, aux morts [2]!

1. « ..... Er hat zu viel gehockt;
« Er lag und las zu viel im Bett.
« Er wurde, weil das Blut ihm stockt,
« Zu kurz von Athem und zu fett.
« Er spann zu viel gelehrten Werg,
« Sein bestes Thun ist eben Denken;
« Er stak zu lang in Wittenberg,
« Im Hörsaal oder in den Schenken.

« Drum fehlt ihm die Entschlossenheit;
« Kommt Zeit, kommt Rath. Er stellt sich toll,
« Hält Monologe lang und breit,
« Und bringt in Verse seinen Groll;
« Stutzt ihn zur Pantomime zu;
« Und fällt's ihm einmal ein zu fechten,
« So muss Polonius-Kotzebue
« Den Stich empfangen statt des Rechten. »

2. « Nun, Trompeter, zum Sammeln geblasen! »
« Und er nahm die Trompet', und er hauchte hinein;
« Da — die mutig mit schmetterndem Grimme
« Uns geführt in den herrlichen Kampf hinein,
« Der Trompete versagte die Stimme.

« Nur ein klanglos Wimmern, ein Schrei voll Schmerz
« Entquoll dem metallenen Munde;
« Eine Kugel hatte durchlöchert ihr Erz —
« Um die Toten klagte die Wunde.

« Und nun kam die Nacht, und wir ritten hindann;
« Rundum die Wachtfeuer lohten;
« Die Rosse schnoben, der Regen rann —
« Und wir dachten der Toten, der Toten! »

Les poésies politiques et patriotiques sont la partie la plus personnelle de l'œuvre de Freiligrath; la forme est moins savante que celle de ses anciennes chansons et ballades, mais l'inspiration est plus franche et plus vraie [1].

Freiligrath a des qualités d'écrivain; si son œuvre entière n'est pas destinée à vivre, il aura du moins créé quelques morceaux qui resteront dans les anthologies et qu'on lira toujours. Ses contemporains, Herwegh, Kinkel et Dingelstedt, appartenant comme lui au parti libéral, seront sans doute moins heureux que lui; ils ne comptent déjà plus que comme des témoins presque oubliés des agitations de leur temps.

George Herwegh est à la fois le plus passionné de ces poètes et le plus naïf. Il n'a pas cette nuance d'ironie ou de bonhomie qui tempère l'invective et quelquefois lui donne plus de force. Il s'irrite, il fulmine, et il déclame. Il est né à Stuttgart, en 1817. Il fit quelques études à l'université de Tubingue, sans les terminer, et revint dans sa ville natale. Pris par le service militaire, il obtint son congé et se rendit en Suisse; c'est là qu'il publia ses *Poésies d'un vivant* [2], qui devinrent aussitôt célèbres. Après un voyage à Paris, il parcourut l'Allemagne, accueilli partout avec enthousiasme dans les groupes libéraux. Il se fit même présenter au roi Frédéric-Guillaume IV, qui le congédia, dit-on, avec ces mots : « Nous voulons être d'honnêtes ennemis. » Mais le ministère ayant refusé l'estampille à une feuille qu'il voulait fonder, il adressa au roi une lettre très vive, que ses amis rendirent publique. Il fut expulsé de la Prusse, retourna en Suisse, acquit même le droit de cité dans le canton de Bâle-campagne, puis vint s'établir à Paris, où il publia son second volume de poésies [3]. En 1848, il entra dans le grand-duché de Bade avec une colonne d'ouvriers allemands et français, se fit battre par les troupes wurtembergeoises, et revint à Paris. Il vécut ensuite à Genève, à Nice, à Zurich, enfin à Bade, où il mourut en 1875. La poésie de Herwegh est confuse comme sa vie. Il a de beaux mouvements, mais l'inspiration ne se soutient pas, et la pensée est souvent

1. **Édition.** — *Gesammelte Dichtungen*, nouv. éd., 6 vol., Stuttgart, 1877. — **A consulter** : W. Büchner, *Ferdinand Freiligrath, ein Dichterleben in Briefen*, 2 vol., Lahr, 1881-1882; et Gisberte Freiligrath, *Beiträge zur Biographie Ferdinand Freiligraths*, Minden, 1889.

2. *Gedichte eines Lebendigen*, Zurich et Winterthur, 1841.

3. *Gedichte*, Zurich et Winterthur, 1844.

obscure. Peut-être a-t-il été égaré par des modèles français qu'il ne pouvait atteindre [1].

Gottfried Kinkel est, de tous les écrivains de ce groupe, celui qui paya le plus cher son libéralisme. Né à Oberkassel, près de Bonn, en 1815, et appartenant à une famille piétiste, il fut destiné à la théologie, et sa jeunesse se passa dans une retraite studieuse. Un de ses premiers projets, qu'il n'exécuta qu'en partie, fut d'écrire une histoire de l'art chrétien. Ses études terminées, il enseigna la religion au gymnase de Bonn, et il devint pasteur auxiliaire de la communauté évangélique de Cologne. Il eut du succès comme prédicateur [2], mais déjà il s'éloignait de l'orthodoxie protestante. En même temps, son mariage avec Jeanne Mockel, femme divorcée d'un libraire de Cologne, et catholique, femme d'esprit, du reste, et musicienne distinguée, indisposa contre lui l'autorité ecclésiastique. Il résigna ses fonctions et fit des conférences sur l'histoire de l'art à l'université [3]. Le roi Frédéric-Guillaume IV voulait l'appeler à Berlin; quelques chansons, qui n'étaient pourtant pas bien hardies, le firent revenir sur sa détermination. Kinkel fut un des orateurs influents de l'Assemblée nationale de Berlin. En 1849, il se jeta dans l'insurrection du Palatinat, fut pris les armes à la main et condamné à la prison perpétuelle. Il s'échappa et se réfugia à Londres. En 1866, il fut nommé professeur à l'Institut polytechnique de Zurich; il mourut en 1882. L'œuvre poétique de Kinkel se compose d'un volume de *lieds* et de ballades, et d'un poème en douze aventures, intitulé *Otton l'Archer* [4]. Ce poème a pour sujet une légende des bords du Rhin; Otton est un adroit chasseur; il remporte le prix du tir, qu'il reçoit de la main d'Élisabeth, la fille du baron Dietrich; il l'aime, lui sauve la vie dans une chasse à l'aurochs, et l'épouse, après avoir produit ses titres de noblesse. Le thème était assez banal; Kinkel a su le développer avec simplicité et quelquefois avec grâce. Ses poésies sont le commentaire de sa vie; elles achèvent de peindre son caractère; elles plaisent par un certain air de franchise et de vérité; quelques-unes sont de simples poésies

1. Il a traduit les œuvres poétiques de Lamartine; 5 vol., Stuttgart, 1839-1840; Gustave Diezel y a ajouté un 6e volume.

2. Il a fait paraître un recueil de ses sermons : *Predigten über ausgewählte Gleichnisse und Bilderreden Christi*, Cologne, 1842.

3. *Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern*; le 1er vol. a seul paru; Bonn, 1845.

4. *Gedichte*, Stuttgart, 1843. — *Otto der Schütz*, Stuttgart, 1846.

de circonstance. Rapprochées l'une de l'autre, l'œuvre de Kinkel et sa vie constituent un épisode intéressant de l'agitation démocratique de 1848 [1].

Franz Dingelstedt mérite une mention, non pas tant pour ses poésies, ses romans et ses drames que pour les services qu'il a rendus à la littérature comme directeur de théâtre. Il est né aux environs de Marbourg, en 1814, et il était professeur au gymnase de Fulda, lorsqu'il publia les *Chansons d'un veilleur de nuit cosmopolite* [2], un écho affaibli des *Chansons non politiques* d'Hoffmann de Fallersleben. Dingelstedt était, au fond, une nature aristocratique; ses velléités d'indiscipline n'étaient que la conséquence d'un pessimisme de jeunesse, qui s'exprime parfois en vers très élégants. Il entra, en 1841, dans la rédaction de l'*Allgemeine Zeitung*, et il voyagea, comme correspondant de ce journal, en France, en Angleterre, en Belgique et en Hollande. Un autre recueil de ses poésies, *la Nuit et le Matin* [3], contenait encore quelques épigrammes assez spirituelles sur le parlement de Francfort, mais l'ensemble était déjà moins agressif. Puis Dingelstedt fit sa paix avec les couronnes: le roi de Wurtemberg le nomma conseiller aulique, le roi de Bavière l'anoblit, et l'empereur d'Autriche lui conféra la baronie héréditaire. Il dirigea successivement les théâtres de Munich et de Weimar, l'Opéra et la Hofburg de Vienne, et il eut toujours le talent d'attirer et de grouper les principaux artistes de l'Allemagne. A Munich, il remonta les pièces classiques de Lessing, de Gœthe et de Schiller; à Weimar, il fit jouer la série complète des drames historiques de Shakespeare. Il mourut à Vienne, en 1881, avec une réputation d'écrivain; ce n'était, au fond, qu'un homme de goût et un imitateur très habile [4].

2. — L'ANACRÉONTISME. — GEIBEL.

Il arrive souvent qu'à la fin d'une période des écrivains de talent et de goût, mais sans individualité bien tranchée, réunis-

1. Johanna Kinkel a partagé noblement les infortunes de son mari; elle a peint la vie des réfugiés allemands à Londres dans un roman, *Hans Ibeles in London*, qui a paru après sa mort (Stuttgart, 1860). Ils ont publié ensemble un recueil de nouvelles, *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel* (Stuttgart, 1849).
2. *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters*, Hambourg, 1840.
3. *Nacht und Morgen*, Stuttgart, 1851.
4. Œuvres complètes, 12 vol., Berlin, 1877.

sent, en les atténuant et en les affaiblissant, les qualités opposées de leurs prédécesseurs. Ils se font une sorte de perfection relative et moyenne en évitant tous les extrêmes, comme dans certains tableaux on obtient l'harmonie en baissant tous les tons. Geibel est le type de ces poètes sans défaut. Il a dérobé quelque chose de la forte simplicité de Gœthe, de l'éloquence passionnée de Schiller, même de la grâce ironique de Henri Heine, mais il n'est ni Gœthe, ni Schiller, ni Henri Heine. La poésie de Geibel est une conclusion ; c'est un dernier écho, où le classique et le romantique s'unissent pour produire encore quelques sonorités éteintes, qui ne sont pas sans douceur, mais qu'on se souvient d'avoir déjà perçues avec plus de force et d'éclat.

Emmanuel Geibel est né à Lubeck en 1815. Il était fils d'un pasteur protestant, et, après avoir passé par le gymnase de sa ville natale, il fut envoyé à Bonn pour étudier la théologie. Il s'occupa dès lors de poésie, et un de ses *lieds* les plus populaires, *le Petit Bohémien dans le Nord*, date de cette époque. Après une année d'études, il se rendit à Berlin, où il fut reçu dans la société littéraire qui se réunissait chez Bettina d'Arnim. Jeanne Mockel, plus tard femme de Gottfried Kinkel, le fit entrer comme précepteur dans la maison de l'ambassadeur de Russie à Athènes. Le séjour en Grèce, la lecture des anciens, la vue des monuments, développèrent en lui ce sentiment de la beauté plastique et rythmique qui distingue ses meilleures œuvres. Il fit avec Ernest Curtius un voyage dans les îles de l'Archipel. De retour à Lubeck, en 1840, il publia, en collaboration avec Curtius, un petit volume de traductions des poètes grecs, et il donna en même temps un recueil de ses propres poésies, qui fut à peine remarqué au début, qui fut même froidement accueilli par la critique, mais qui peu à peu se répandit dans la classe bourgeoise, et dont les éditions se multiplièrent ensuite d'année en année [1]. Les influences romantiques s'y croisent avec les souvenirs de l'antiquité. On y retrouve toute la phraséologie sentimentale dont Henri Heine ne se servait déjà plus qu'avec un sourire sceptique, « le cygne qui « nage autour du nénuphar et qui exhale son âme avec sa « chanson », et « les étoiles qui sont tantôt des agneaux blancs « dans le bleu pâturage du ciel, tantôt des lys qui versent sur « la terre leurs parfums soporifiques, ou encore des lettres d'or

1. *Classische Studien*, Bonn, 1840. — *Gedichte*, Berlin, 1840.

« avec lesquelles les anges tracent sur le firmament la romance « de l'amour ». Ailleurs, dans des distiques composés en Grèce, le poète demande à Pallas Athéné de lui enseigner la sagesse et la mesure. Et la déesse l'exauça; il apprit d'elle à se défier des témérités et, quoi qu'il eût à dire, à être toujours élégant et harmonieux. Une troisième influence s'ajouta bientôt, chez Geibel, à celle du romantisme allemand et de l'antiquité grecque : celle des littératures méridionales de l'Europe moderne. Il demeura une année au château d'Escheberg, près de Cassel, chez un ami de son père, et il trouva là une riche bibliothèque de classiques espagnols, dont il tira un volume de traductions et d'imitations [1]. Il parcourut ensuite les différentes régions de l'Allemagne, et se mit en relation avec les groupes littéraires de la Souabe et des bords du Rhin. Il publia, en 1848 et en 1856, deux nouveaux recueils de poésies, qui, pour le ton général, ne diffèrent pas sensiblement du premier [2]. Le seul développement qu'on y remarque, c'est que la note romantique s'atténue peu à peu. En même temps, les pièces didactiques deviennent plus nombreuses. Les douze sonnets sur le Schleswig-Holstein, que contient le recueil de 1848, pâlissent à côté des sonnets cuirassés de Rückert. Les allures conservatrices de la muse de Geibel attirèrent sur lui les faveurs des princes. Déjà le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV lui avait fait une pension de trois cents thalers, qui fut plus tard portée à mille. Maximilien II de Bavière le nomma son lecteur, lui donna une chaire à l'université de Munich, et lui conféra la noblesse. Le conflit qui éclata, en 1866, entre la Prusse et les États du Sud le brouilla avec le roi Louis II, successeur de Maximilien. Il retourna à Lubeck, où il passa ses dernières années, et où il mourut en 1884. Il s'était essayé sans succès au théâtre. Sa tragédie de *Roderic* (1844), qui a pour sujet la chute du royaume des Visigoths en Espagne, est une pièce confuse. Sa *Brunhilde*, jouée à Munich en 1861, n'a qu'une seule scène dramatique, la dernière, où Brunhilde meurt sur le corps de Siegfried, qu'elle aimait tout en le poursuivant de sa vengeance. *Sophonisbe* (1868) est gâtée par le ton tour à tour sentencieux et sentimental du style, et inutilement compliquée par un amour de la principale héroïne pour Scipion. La comédie

1. *Volkslieder und Romanzen der Spanier*, Berlin, 1843.
2. *Juniuslieder*, Stuttgart, 1848. — *Neue Gedichte*, Stuttgart, 1856.

de *Maître Andrea* (1855) s'est maintenue le plus longtemps; le dialogue a de la vivacité; mais la situation d'un homme à qui l'on fait croire qu'il a échangé sa personnalité contre celle d'un autre, et qui s'irrite à la fin lorsqu'on veut le rendre à lui-même, paraîtra toujours étrange. En 1870, Geibel fit sa dernière évolution; il força sa voix pour invoquer le dieu des batailles. Ses chants guerriers ne sont que de pompeuses déclamations; c'est de l'enthousiasme à froid, qui s'époumonne pour crier fort [1].

Geibel publia, en 1854, le premier volume de poésies de Hermann Lingg, médecin militaire au service de la Bavière, plus tard pensionné par le roi Maximilien II. Cependant les poésies de Lingg ressemblaient peu à celles de Geibel; elles reflétaient la vie de l'auteur, qui ne fut pas heureuse, et son caractère, qui était sombre. Les meilleures sont des tableaux historiques; mais la composition est trop négligée, et le style est souvent lourd et incorrect. Le grand poème de Lingg sur l'invasion des barbares (1865-1868) est tout à fait décousu; il aurait fallu une main plus

1. Voici deux strophes de son ode intitulée *Le trois septembre 1870* :
« Du fond de l'Occident, le monstre arriva, pour fonder son empire dans le sang « et dans l'horreur. Ligué avec toutes les puissances de l'enfer, il jurait d'asservir « le monde. L'ennemi héréditaire poussait des menaces terribles.
« Des bords du Rhin, avec les escadrons allemands, le héros de la Marche partit, « pieux et fort. Les bannières flottaient au vent, et, dans les nuages, les chérubins « planaient sur sa tête. Gloire à Dieu au plus haut des cieux! »

« Es zog von Westen
« Der Unhold aus,
« Sein Reich zu festen
« In Blut und Graus;
« Mit allen Mächten
« Der Höll' im Bund,
« Die Welt zu knechten,
« Das schwor sein Mund.
« Furchtbar dräute der Erbfeind.

« Vom Rhein gefahren
« Kam fromm und stark
« Mit Deutschlands Schaaren
« Der Herr der Mark.
« Die Banner flogen,
« Und über ihm
« In Wolken zogen
« Die Cherubim.
« Ehre sei Gott in der Höh! »

Les chants patriotiques de Geibel sont réunis dans : *Heroldsrufe*, Stuttgart, 1871. — Ses œuvres complètes ont été publiées en huit volumes; Stuttgart, 1883. — **A consulter** : Gœdeke, *Emanuel Geibel*, Stuttgart, 1868; première partie (qui va jusqu'en 1852); — Litzmann, *Emanuel Geibel, Aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern*, Berlin, 1887.

puissante que la sienne pour réduire à l'unité cet immense sujet[1].

On ne peut pas dire que Geibel ait été un chef d'école; mais il a donné le ton à un certain nombre d'écrivains qui ont vécu dans différentes régions de l'Allemagne, entre les années 1840 et 1870. Ce sont, pour nous borner à ceux qui ont eu le plus de succès : Albert Træger, Jules Grosse, Oscar de Redwitz, Gustave de Putlitz, Otto Roquette. Quels que soient les traits particuliers de leur caractère, ils ont presque toujours un côté commun avec Geibel : le peu d'originalité de l'invention, et, dans la forme, une élégance qui touche de près à la banalité.

Albert Træger, un avoué d'Augsbourg, né en 1830, a chanté tous les sentiments nobles, surtout l'amour maternel. Sa poésie a une teinte méditative et mélancolique ; il a des paroles consolantes pour toutes les misères de l'humanité. Dans les assemblées politiques où il a siégé, il a manifesté des opinions libérales.

Jules Grosse appartient par sa naissance à la Thuringe ; il est né à Erfurt, en 1828. Il hésita longtemps entre la poésie et la peinture. Il vint à Munich, en 1852, pour suivre les cours de l'Académie des beaux-arts. Il se trouva bientôt en relations avec Geibel et Paul Heyse, et, en 1857, il publia un volume de poésies, qui trahissaient encore un peu d'embarras dans le maniement du vers, mais dont quelques-unes se firent remarquer par une forme originale. Il était déjà entré à la rédaction de la *Neue Münchener Zeitung*, qui prit plus tard un caractère officiel, sous le nom de *Bayrische Zeitung*. En 1870, il fit paraître un recueil de chants patriotiques, qu'il intitula *Contre la France*[2], et, la même année, il devint secrétaire général de la Fondation Schiller à Weimar. Il est mort en 1902. C'est dans le petit récit épique que son talent se déploie avec le plus de liberté ; *la Jeune fille de Capri* et *Gundel du Kœnigssee*[3] contiennent de délicates scènes de passion et des paysages tracés avec l'œil du peintre. Les longs ouvrages de Grosse, ses drames aussi bien que ses romans, pèchent par la composition ; ses nouvelles sont de rapides esquisses.

Le gentilhomme bavarois Oscar de Redwitz (1823-1891) ne peut plus être cité aujourd'hui que comme une preuve du faux goût de

1. Lingg a publié récemment ses Mémoires : *Meine Lebensreise, Autobiographie*, Berlin, 1899.

2. *Wider Frankreich*, Berlin, 1870.

3. *Das Mädchen von Capri*, Munich, 1862.— *Gundel von Königssee*, Leipzig, 1864. — *Epische Dichtungen*, nouv. édit., Berlin, 1871.

son temps. A une époque de réaction politique et religieuse, il se fit tour à tour le champion des deux orthodoxies, catholique et protestante; ce fut la cause de son prodigieux succès, qui autrement serait inexplicable. Il fut « le chantre par la grâce de « Dieu », comme il s'appelle dans la préface rimée de sa tragédie de *Thomas Morus* (1856); cela lui tint lieu de génie. Aucune littérature ne possède rien d'aussi dévotement niais que le poème d'*Amaranthe* (1849), qui valut pourtant à son auteur une chaire à l'université de Vienne; il est vrai qu'il ne professa que trois mois; il vécut ensuite dans le Palatinat, où il avait un domaine, et plus tard à Méran. Dans ce poème, deux figures de femmes sont opposées l'une à l'autre : d'un côté, Amaranthe, une jeune châtelaine de la Forêt-Noire, qui a toutes les vertus, y compris la piété; de l'autre, une comtesse italienne, nommée Ghismonda, qui est une libre penseuse, comme il y en avait sans doute peu au moyen âge; car l'action se passe au temps des croisades. Amaranthe est aimée du chevalier Walther; il l'embrasse même, la première fois qu'il la rencontre; mais il n'en est pas moins prêt à épouser la belle Ghismonda, pour obéir à l'ordre de son père. Au moment de la conduire à l'autel, il l'interroge sur sa foi, et, n'étant pas satisfait de sa réponse, il l'abandonne pour revenir auprès d'Amaranthe. Tout cela est dit dans un style fardé et musqué; il n'est presque pas un coin de phrase où une surprise délicate n'attende le lecteur. Les fleurs se parlent avec des révérences, et le clair de lune n'ose pas tomber sans façon. Redwitz écrivit plus tard un autre poème, *Odilo* (1878), qui est presque une réfutation du premier. Odilo veut se faire moine, et commence même son noviciat; mais il reprend sa liberté quand le prieur lui explique que désormais « Rome est sa seule patrie et le pape la seule « autorité qu'il ait à reconnaître ». Alors il étudie la médecine, pour soulager les maux de l'humanité. La foudre tombe sur le couvent, et sur ses ruines on élève une maison de fous. En 1871, Redwitz publia son *Chant du nouvel Empire allemand*, tout en sonnets, plus de cinq cents. Il accablait d'injures les vaincus. Quant aux vainqueurs, il ne leur reprochait que d'avoir le cœur trop tendre et de trop hésiter à exterminer une race perverse. Le ton était toujours fleuri, quelquefois même badin; c'était de la férocité à l'eau de rose.

Un gentilhomme de la Marche de Brandebourg, Gustave de Putlitz (1821-1890), publia *Ce que la Forêt se raconte*, *un bouquet*

de contes [1]. On devine ce que ces contes peuvent être, des sourires de fleurs, des chuchotements de sources, des gazouillis d'oiseaux. Putlitz écrivit aussi de petites comédies d'intrigue et même de grands drames; il dirigea pendant quelque temps le théâtre de Schwérin et celui de Carlsruhe.

Otto Roquette (1824-1896), originaire de la Posnanie, décrivit le *Voyage du Petit Muguet à la recherche de sa fiancée* [2]. Cette fiancée est Fleur de vigne. Le jeune prince est ramassé, dans sa route, par un herboriste, qui le jette brutalement dans sa boîte. Mais les fleurs qui l'accompagnent enivrent le ravisseur de leur parfum, si bien qu'il rend la liberté au prisonnier. Le style est moins maniéré qu'on ne le supposerait d'après le contenu, mais il est souvent prosaïque et plat. Les drames de Roquette ont passé inaperçus; ses nouvelles peuvent se lire encore.

Chose curieuse, c'est surtout dans les rangs des anacréontiques que se recruta le lyrisme guerrier de 1870, et c'est ce qui en explique en partie la médiocrité. Ces poètes, qui depuis des années se répétaient eux-mêmes et se copiaient l'un l'autre, se jetèrent sur les nouveaux sujets comme sur une proie, et crurent qu'il suffisait de hausser le ton pour dire de grandes choses. Mais on n'échange pas d'un jour à l'autre le chalumeau champêtre ou le piano des salons contre la trompette guerrière. Les poésies patriotiques de Freiligrath sont peut-être les seules qui aient une valeur littéraire.

3. — JULES MOSEN. — ANNETTE DE DROSTE-HÜLSHOFF.

Il y a dans toutes les littératures des irréguliers, c'est-à-dire des écrivains qui suivent leur propre voie et qu'on ne peut ranger dans aucun groupe déterminé. L'Allemagne surtout en a connu un grand nombre. Ce ne sont pas toujours des écrivains hors ligne; ils ne se distinguent même pas nécessairement par une originalité bien tranchée. Quelquefois ce sont seulement les circonstances de leur vie qui les ont tenus à l'écart. Mais ils sont intéressants, parce qu'ils rompent la série monotone des chefs d'école et des disciples, des esprits dirigeants et des acolytes.

1. *Was sich der Wald erzählt, ein Märchenstrauss*, Berlin, 1850.
2. *Waldmeisters Brautfahrt*, Stuttgart, 1851.

Cette période en compte au moins deux, Jules Mosen et la baronne de Droste-Hülshoff.

Jules Mosen a été méconnu de son vivant; après sa mort, on a voulu en faire un grand écrivain. C'était simplement un homme de beaucoup de talent, qui n'a pas pu donner sa mesure. Il est né en 1803, dans un village du Vogtland saxon. Il avait vingt et un ans, et il venait de terminer ses études à l'université d'Iéna, lorsqu'il perdit son père, un modeste instituteur. Il lutta longtemps contre la pauvreté, et cette lutte lui était rendue plus difficile par une santé délicate. Il fut d'abord avocat à Leipzig et à Dresde; enfin, en 1844, il fut attaché, en qualité de dramaturge et avec le titre de conseiller aulique, au théâtre d'Oldenbourg. Mais il ne jouit pas longtemps de cette situation. En 1846, il sentit les premières atteintes de la maladie qui le tint à peu près paralysé pendant les dernières années de sa vie; il mourut en 1867. Mosen débuta, en 1831, par un poème allégorique, dont le sujet lui avait été fourni par une légende italienne, celle du *Chevalier qui ne veut pas mourir* [1]. Ce chevalier triomphe, en effet, de la Mort en combat singulier, et les portes du ciel s'ouvrent devant lui. Mais il s'ennuie bientôt de vivre parmi les anges, et il est pris d'un vif désir de revoir les humains, quelque imparfaits qu'ils soient. On lui prescrit, s'il veut garder son immortalité, de ne jamais descendre de cheval. Or, voici qu'il rencontre, assise sur un char, Hélène, qu'il a aimée autrefois, la plus belle des créatures terrestres. Il va s'asseoir à côté d'elle; mais il ne s'est pas aperçu que c'était la Mort qui conduisait le char, et il retombe sous la loi commune. Ce sujet, quelque fantastique qu'il soit, est très ingénieusement et très nettement développé. Le poème contient de gracieux détails; il ne sera sans doute jamais populaire, à cause de la versification; il est écrit en tercets, avec un vers blanc au milieu, ce qui alourdit encore cette forme, déjà moins légère que les *terze rime* italiennes. Mosen publia, en 1836, le recueil de ses poésies lyriques; c'étaient des *lieds* et des ballades, et c'est par là surtout qu'il est connu du public allemand. *André Hofer*, *le Trompette de la Katzbach*, *les Dix Derniers du quatrième régiment* figurent dans toutes les anthologies. Le poème d'*Ahasver* (1838) offre encore des beautés de détail, mais la conception géné-

1. *Istoria di Senso che cerca di non morir mai.* — *Das Lied vom Ritter Wahn, eine uritalische Sage in vierundzwanzig Abenteuern*, Leipzig, 1831.

rale manque de clarté. Ahasver apparaît comme une sorte d'antéchrist, un esprit rebelle continuant de lutter contre le christianisme, « une pensée contre une pensée, jusqu'au jour où, le « cercle étant accompli, le juge suprême prononcera ». La réflexion philosophique, trop intense, trop abstraite, est l'ennemie de la poésie de Mosen; elle nuit aussi à ses drames. Ce qu'il veut montrer, dit-il dans la préface de ses œuvres dramatiques, ce sont « les grands moments de l'histoire, où la pensée « éternelle de l'humanité se traduit en action ». Il s'ensuit que les individus sont absorbés dans le tout, et que les caractères s'effacent [1].

Annette de Droste-Hülshoff, plus encore que Jules Mosen, s'est tenue en dehors des mouvements d'école. Elle n'a pas cherché la célébrité; elle a d'abord écrit pour elle-même; puis le public est venu à elle, et elle est considérée aujourd'hui, à juste titre, comme la femme poète la plus distinguée de l'Allemagne. Elle est née en 1798, au château de Hülshoff, en Westphalie, et elle a passé la plus grande partie de sa vie dans les domaines de sa famille. En 1841, sa santé affaiblie lui fit chercher un climat plus doux; elle alla s'établir à Mœrsburg, sur le lac de Constance, auprès de son beau-frère, le baron de Lassberg; c'est là qu'elle mourut en 1848. Elle publia, en 1838, à quarante ans, son premier volume de poésies, avec les initiales de son nom, et elle en donna une édition augmentée six ans après. Deux autres volumes parurent après sa mort [2]. La baronne de Hülshoff est conservatrice en tout; elle tient aux vieilles mœurs, à l'éducation d'autrefois, à la croyance de ses pères, et elle y tient avec un cœur simple et un esprit résolu, sans fanatisme et sans haine. Son idéal est une société patriarcale, où l'aïeul respecté et obéi règne sur la famille et transmet sa royauté à son descendant immédiat. Elle avertit les femmes de son temps de « ne regarder ni à droite « ni à gauche, mais en haut ». A droite, elle voit les langueurs sentimentales et malsaines du romantisme; à gauche, les fallacieuses théories d'émancipation. Elle aime sa province, ses landes westphaliennes, où souffle un air rude et fortifiant, et où le travail pénible engendre le mâle courage. Elle en a donné des descriptions d'un réalisme poétique, qui font penser à cer-

1. **Œuvres complètes**, 6 vol., Leipzig, 1880.
2. *Dichtungen*, Munster, 1838. — *Gedichte*, Stuttgart, 1844. — *Das geistliche Jahr*, Stuttgart, 1857. — *Letzte Gaben*, Hanovre, 1860.

taines idylles de Hebel. Son style est coloré, concis, parfois obscur; son vers manque d'harmonie. Un seul don lui a été refusé, la grâce. Mais on la lit et l'on s'attache à elle, car on est toujours sûr, dans ce qu'elle écrit, de trouver une pensée sous les mots [1].

4. — LA POÉSIE POPULAIRE.

Une des régions de l'Allemagne les plus riches en traditions populaires, c'est la Silésie, où des tribus d'origine diverse, allemandes ou slaves, se sont mêlées, apportant chacune leurs légendes. Elle occupe une position intermédiaire entre le Nord et le Sud. Quoiqu'elle appartienne politiquement à la Prusse, elle se rapproche davantage de l'Autriche par ses mœurs et ses dialectes. Hoffmann de Fallersleben y a vécu de longues années, et l'on y trouve vers la même époque deux hommes qui, pas plus que lui, n'occupent un rang élevé dans la littérature, mais qui ont néanmoins une marque originale : ce sont Holtei et Kopisch. Ils ont gardé l'un et l'autre quelque chose du ménestrel d'autrefois, qui portait sa chanson de ville en ville, au gré de l'amateur, et qui était l'ornement indispensable d'une réunion joyeuse ou d'une cérémonie publique.

Charles de Holtei est né à Breslau en 1798; après avoir longtemps parcouru l'Allemagne et s'être fixé temporairement à Berlin, à Riga, à Gratz, il revint dans sa ville natale, où il mourut en 1880. Il a été tour à tour agronome, acteur et régisseur de théâtre. Il jouait admirablement ses propres pièces et médiocrement celles des autres. Ses poésies sont inspirées par la circonstance ; les chants de société lui réussissent le mieux; et quand aucune cause extérieure n'excite sa verve, il lui faut un modèle. Il avoue que c'est l'imitation de Hebel qui lui a fait écrire ses

1. **Œuvres et correspondance.** — *Gesammelte Schriften*, par Levin Schücking; 3 vol., Stuttgart, 1878. — *Gesammelte Werke*, par V. Kreiten; 4 vol., Paderborn, 1886. — Schlüter, *Briefe der Freiin Annette von Droste-Hülshoff*, Munster, 1877. — *Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking, Briefe, herausgegeben von* Th. Schücking, Leipzig, 1893. — **A consulter** : Levin Schücking, *Annette von Droste-Hülshoff, ein Lebensbild*, Hanovre, 1862; 2e éd., 1871; — H. Hüffer, *Annette von Droste-Hülshoff und ihre Werke*, Gotha, 1887; 2e éd., 1890. — C. Busse, *Annette von Droste-Hülshoff*, Bielefeld, 1903. — Les *Letzte Gaben* contiennent une nouvelle, la seule que la baronne de Droste-Hülshoff ait écrite (*Die Judenbuche*), qui donne presque un démenti à ses principes, car elle y trace un noir tableau de la vie des paysans sous l'ancien régime.

Poésies silésiennes. Il a raconté, dans *Quarante ans* (1843), les expériences multiples de sa vie, et son principal roman, *les Vagabonds* (1852), n'est qu'une sorte de complément de sa biographie; c'est une galerie de personnages, les uns fictifs, les autres réels, qui se croisent dans une suite d'aventures fort décousues. Dans *le Dernier Comédien* (1863), il a peint la vie de théâtre en Allemagne au XVIIIe siècle. De ses vaudevilles, tels que *les Viennois à Berlin* ou *le Vieux Général*, il reste quelques refrains. Sa poésie, il le dit lui-même, a besoin d'être soutenue par le chant; à la lecture, elle paraît terne et négligée [1].

Auguste Kopisch est originaire de Breslau, comme Holtei; il est né une année après lui. Il se destina d'abord à la peinture; un accident, qui le priva de l'usage de la main droite, le décida à se vouer entièrement à la poésie. Pendant un séjour en Italie, il se lia d'étroite amitié avec Platen, qui lui enseigna la correction et l'élégance, mais qui, sous d'autres rapports, n'exerça pas sur lui une heureuse influence. Ses poésies sur des mètres antiques, odes ou dithyrambes, sont froides et vides. Mais ses *lieds* et ses contes en vers sont pleins de grâce humoristique. La chanson sur Noé, qui demande au Seigneur une autre boisson que l'eau du déluge, *la Vieille Pêcheuse*, qui met le feu à sa cabane pour faire revenir de la plage ses amis qu'un coup de vent menace d'engloutir, *les Lutins travailleurs*, qui font de nuit la besogne de l'artisan, sont, en Allemagne, dans toutes les mémoires. A son retour d'Italie, Kopisch fut pensionné par le roi Frédéric-Guillaume IV et chargé de faire l'histoire des châteaux et des parcs appartenant à la couronne; il mourut à Berlin, en 1853 [2].

Un autre poète peintre, Robert Reinick, né à Dantzig en 1805, a décrit spirituellement l'inconvénient qu'il peut y avoir à cultiver deux arts. « C'est une terrible chose, » dit-il dans une de ses chansons, « lorsqu'un peintre et un poète doivent faire ménage « ensemble dans une seule âme; il n'y a pas de plus mauvais voi- « sins. Quand je veux peindre, aussitôt le poète prête la parole

1. **Éditions.** — *Schlesische Gedichte*, Berlin, 1830; 20e éd., 1894. — *Vierzig Jahre*, 8 vol., Berlin, 1843-1850; 2e éd., 6 vol., 1859; éd. abrégée, 1899. — *Erzählende Schriften*, 34 vol., Breslau, 1861-1862. — *Theater*, Berlin, 1845; nouv. éd., 6 vol., 1867.

2. **Œuvres complètes**, 5 vol., Berlin, 1856. — C'est Kopisch qui découvrit, en 1826, dans une excursion qu'il fit avec le peintre Ernest Fries aux environs de Naples, la fameuse Grotte d'Azur, au nord de l'île de Capri; il en donna une description.

« aux figures que j'ai rêvées; elles se tournent et se retournent, « et tous les contours s'effacent. Et quand je me sens poète, et « que j'évoque mes fantômes, le peintre s'écrie : « Il faut grou- « per! grouper! » Et il serre mes personnages l'un contre l'autre, « comme des poupées. Quand le poète demande la nuit obscure, « ou qu'il plane sur l'espace et le temps, le peintre lui crie : « De « la lumière! de la lumière! » Et il ne veut pas bouger de place. « En ce moment même, voyez comme le poète fait couler « méchamment les rimes pour lui seul, sans se demander si « cela rime aussi pour le peintre. Il y a vraiment de quoi se « fâcher [1]. » Reinick, après avoir fait son tour d'Italie, passa ses dernières années dans la ville artistique de Dresde, où il mourut en 1852. Dans ses poésies, il ne dépasse guère le cercle étroit des impressions qui sont habituelles à la chanson allemande; mais il les rend avec une telle fraîcheur qu'il semble avoir été le premier à les éprouver [2].

A l'extrémité opposée de l'Allemagne, la poésie populaire a trouvé un interprète d'un genre différent dans Karl Simrock, né à Bonn en 1802, référendaire à la cour d'appel de Berlin en 1826, rayé des cadres en 1830 pour une chanson sur *les Trois*

1. « Ach was ist das für ein Grausen,
« Wenn ein Maler und ein Dichter
« Beid' in *einer* Seele hausen;
« Nimmer gibt es schlimmre Wichter.

« Will ich malen, spricht der Dichter
« Gleich mit meinen Traumfiguren,
« Dass sie wenden die Gesichter,
« Und verwischt mir die Contouren.

« Mach' Gebild' ich mir als Dichter,
« Schreit der Maler : « Gruppen! Gruppen! »
« Drängt sie dicht und immer dichter
« An einander wie die Puppen.

« Wünscht sich dunkle Nacht der Dichter,
« Will durch Raum und Zeiten schweben,
« Schreit der Maler : « Lichter! Lichter! »
« Bleibt an einer Stelle kleben.

« Seht, wie boshaft jetzt dem Dichter
« Nur für sich die Reime fliessen,
« Und auf Maler reimet nicht er :
« Soll mich das nun nicht verdriessen? »

2. Éditions. — *Lieder von Robert Reinick, Maler*, Berlin, 1848; 4e éd., avec une introduction d'Auerbach, 1857. — Reinick est un des rares écrivains qui ont su écrire pour l'enfance : *Illustriertes A-b-c-buch* (Leipzig, 1845); *Lieder und Fabeln für die Jugend* (Leipzig 1849); *Illustrierter Jugendkalender* (Leipzig, 1849-1852).

Jours et les trois Couleurs, et, pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie, professeur à l'université de sa ville natale, où il mourut en 1876. Son premier ouvrage, le poème des *Nibelungen*, traduit en haut-allemand moderne (1827), est devenu le type de tout un genre d'adaptations, assez fidèles pour conserver l'esprit et le tour de l'original, et pourtant assez libres pour intéresser le grand public. Il a repris ensuite les principaux poèmes héroïques et chevaleresques du moyen âge, remaniant discrètement les anciens textes, se gardant surtout de les affadir par des ingrédients romantiques, et n'essayant pas de donner une forme à ce qui était quelquefois informe par soi-même. Sa tentative la plus originale a été de grouper et de compléter ce qui restait du cycle épique des Goths; le poème de *Wieland le Forgeron*, qui appartient à ce cycle, est entièrement de sa main. L'importance que la vieille épopée germanique a prise dans l'éducation nationale en Allemagne est due en grande partie à Simrock [1].

Un compatriote de Simrock, Wolfgang Müller de Kœnigswinter, s'est fait le chantre attitré du Rhin. Il est né, en 1816, au village de Kœnigswinter dont il a pris le nom, au pied des Sept-Montagnes; il a été médecin à Dusseldorf de 1842 à 1853; il se retira ensuite à Cologne, et il mourut aux bains de Neuenahr, près de Coblentz, en 1873. Dans la *Lorelei* (1851), pour ne citer que son principal ouvrage, il suit le Rhin depuis la source jusqu'à l'embouchure, sans oublier les affluents, et il recueille, chemin faisant, toutes les légendes qu'il rencontre. Il invente peu; il ne fait souvent que délayer en vers médiocres ce que Grimm ou Hebel ont raconté en bonne prose; ses ballades valent mieux que ses longs poèmes [2].

Le mouvement poétique gagna même le monde industriel des bords du Rhin; des fils de fabricants occupèrent leurs loisirs à faire des vers et même à les publier, oubliant le précepte de Platen : « Si vous voulez faire quelque chose de grand, mettez-y « votre vie. » Le moins banal de ces versificateurs fut Émile Ritterhaus, mort à Barmen en 1897. Il entra dans le parti libéral

1. L'œuvre la plus importante de Simrock est son *Heldenbuch*, en 6 volumes (Stuttgart, 1843-1849), contenant : 1. le *Nibelungenlied*; 2. *Gudrun*; 3. *Das Kleine Heldenbuch*; 4. 5. 6. *Das Amelungenlied*, débutant par *Wieland der Schmied*. Il faut signaler aussi la série des *Deutsche Volksbücher*, publiés sous sa direction Ses poésies (*Gedichte*, Stuttgart, 1842) manquent d'intérêt.

2. Éditions. — *Dichtungen eines rheinischen Poeten* (un choix), 6 vol., Leipzig, 1871-1876. — *Dramatische Werke*, 6 vol., Berlin, 1876.

après 1848. C'est une sorte d'orateur populaire qui emprunte le langage des Muses, et qui profite d'une circonstance quelconque, d'une fête patriotique ou d'un grand anniversaire, pour sa propagande politique et religieuse. Il a été l'un des moins violents parmi les poètes du nouvel Empire, ne dédaignant même pas de rappeler à ses compatriotes que la France avait été la première à combattre pour la liberté des peuples[1].

5. — LES DIALECTES.

Les dialectes de la Haute-Allemagne avaient pénétré dans la littérature avec Hebel et les poètes autrichiens; ceux de la Basse-Allemagne y furent introduits un peu plus tard par Klaus Groth et Fritz Reuter. Mais l'œuvre de ceux-ci était plus délicate que celle de leurs prédécesseurs. Les dialectes de la Haute-Allemagne étaient plus près de la langue littéraire ; ils pouvaient plus facilement empiéter sur elle, lui emprunter certaines tournures, certaines formes de versification; ils pouvaient s'adapter aussi, sans trop d'effort, à un ordre d'idées qui n'étaient pas précisément celles du peuple. Il suffit d'ouvrir, à la première page venue, les poésies allémaniques de Hebel, pour voir ce qu'une main délicate peut ajouter au fonds primitif d'un langage provincial. De plus, la parenté du dialecte avec la langue littéraire crée d'abord un lien entre le poète et le lecteur. Les poésies de Hebel, dites à haute voix, sont comprises de tout Allemand, à quelque région qu'il appartienne, lors même que certains passages l'arrêtent à la lecture. Il n'en est pas de même pour Klaus Groth et Fritz Reuter. S'ils veulent être conséquents avec eux-mêmes, ils ne peuvent exprimer dans leur idiome bas-allemand que les idées et les sentiments dont cet idiome est le truchement naturel. Autrement, ils ne sont que des traducteurs, et leur œuvre est artificielle.

Klaus (ou Nicolas) Groth s'est fait l'interprète de ce petit peuple des Dithmarses, qui occupe les terres basses comprises entre les bouches de l'Elbe et celles de l'Eider, un peuple de pâtres et de pêcheurs, de vieille souche saxonne, qui avait défendu son indé-

1. Éditions. — *Gedichte*, Elberfeld, 1856 (augmenté dans les éditions suivantes : — *Neue Gedichte*, Leipzig, 1872.

pendance jusqu'à la fin du moyen âge contre les évêques de Brême et de Schleswig, les rois de Danemark et les ducs de Holstein. Il est né à Heida, en 1819; il dirigea pendant sept ans une école de filles dans sa ville natale, fit ensuite un voyage à travers l'Allemagne, séjourna quelque temps à Bonn et à Dresde, et devint, en 1866, professeur à l'université de Kiel; il mourut en 1899. Klaus Groth publia, en 1852, son premier recueil de poésies, sous le titre de *Quickborn*; c'était une *source vive*, pensait-il, où l'âme du peuple s'épanchait librement, où se réflétait le vert paysage des dunes [1]. Il faut bien reconnaître que çà et là un filet d'eau classique ou romantique se canalise dans la source vive; mais, en général, le flot est pur, et le ciel se mire dans sa clarté. Le *Quickborn* fut suivi de *Récits* [2], et eut lui-même une seconde partie en 1870. Klaus Groth ne se contente pas de traduire, dans des chansons, dans des idylles, dans des élégies, les simples impressions des paysans au milieu desquels il a longtemps vécu; il remonte aux origines de leur histoire, il raconte les luttes de leurs ancêtres contre de puissants voisins. Alors il puise dans les chroniques, et il met en dialecte ce qui a été dit primitivement en langue littéraire, ce que lui-même peut-être a d'abord pensé en langue littéraire. Il est persuadé que tout peut se dire par la bouche d'un Dithmarse; il le démontre même théoriquement, et il fournit les preuves à l'appui. Dès lors, toute spontanéité cesse; le critique prend la place du poète, et l'œuvre devient un pastiche [3].

Fritz Reuter n'a jamais disserté sur la noblesse du langage populaire; il aimait celui de son pays, et il ne le séparait pas, dans sa pensée, des gens qui le parlaient. « Mes poésies, » dit-il, « sont des gamins de la rue. Qu'ils sont vilains! dit la baronne « qui les regarde de loin avec sa lorgnette, et qui détourne les « yeux avec dégoût; elle ne trouve pas la moindre trace de haute « culture, pas le moindre trait romantique dans la physionomie de « cette canaille. » Pourtant cette « canaille » se montre capable de sentiments profonds, qu'elle exprime à sa manière. Elle se

1. En haut-allemand, *Queckbrunnen*; voir le sonnet d'Opitz *Ueber den Queckbrunnen zum Buntzlau in Schlesien*.
2. *Verteln*, Kiel, 1855-1859.
3. Voir : *Briefe über Hochdeutsch und Niederdeutsch*, Kiel, 1858; *Ueber Mundarten und mundartliche Dichtungen*, Berlin, 1873. — Il faut citer encore l'idylle *Rotgeter maister Lamp un sin Dochder* (Hambourg, 1862). — Les poésies *Hundert Blätter* (Hambourg, 1854) sont écrites en haut-allemand.

compose d'abord de quelques figures tout à fait ordinaires; puis, peu à peu, le cercle s'étend, le groupe se diversifie; mais le tableau reste toujours vrai, parce que le peintre ne sort jamais de son domaine et ne représente que ce qu'il a vu. Fritz Reuter ne parut que très tard devant le public, et ses premiers ouvrages sont déjà le résultat d'une longue expérience. Il est né en 1810, à Stavenhagen, petite ville du Mecklembourg-Schwérin, sur les confins de la Poméranie. Son père, qui était bourgmestre, juge municipal et propriétaire campagnard, voulait le préparer à lui succéder un jour dans sa fonction et dans sa culture; il l'envoya donc à Rostock et ensuite à Iéna, pour étudier le droit. Si le jeune étudiant avait pu suivre son goût, il se serait fait peintre. Pour donner un aliment à son imagination, il entra dans la *Germania*, une association où l'on discourait beaucoup et bruyamment sur l'avenir de l'Allemagne. « Nous étions trop faibles pour « agir, » dit-il, « et trop bêtes pour écrire; nous nous donnions « donc, en bons Allemands, la satisfaction de parler; il est vrai « que nous portions aussi en plein jour les couleurs nationales. » La *Germania* fut dissoute en 1833; Reuter retourna dans son pays; mais il eut ensuite l'imprudence de se rendre à Berlin, où se trouvaient quelques-uns de ses collègues les plus compromis. Il fut arrêté; son procès dura un an, et se termina par une condamnation à mort, qui fut commuée en trente années de forteresse. Il fut traîné de prison en prison, tantôt traité avec douceur, tantôt surveillé comme un criminel, selon l'humeur du gardien. Enfin, en 1840, il profita de l'amnistie par laquelle Frédéric-Guillaume IV inaugura son règne; encore fallut-il l'intervention du grand-duc de Mecklembourg pour le tirer des mains de ses geôliers. Sa carrière était à recommencer, et sept années de réclusion ne l'avaient pas rendu plus dispos pour le travail. Il se remit d'abord au droit, à Heidelberg, mais sans succès. Puis il se fit agriculteur, ou *strom*, comme on disait en bas-allemand, dans les domaines de sa famille. Son père mourut en 1845; la fortune qu'il laissait se trouva moins considérable qu'on ne l'avait pensé; il fallut vendre les propriétés. Pendant quelques années, Fritz Reuter vécut d'expédients; mais sa bonne humeur, son esprit de repartie, son talent d'improvisateur le faisaient partout bien accueillir. Enfin, en 1850, voulant épouser la fille d'un pasteur, il dut se créer des ressources; il s'établit à Treptow, en Poméranie, et donna des leçons; en même temps, l'idée lui

vint, ou plutôt lui fut suggérée par ses amis, de faire imprimer les historiettes qu'autrefois il débitait devant ses hôtes. C'est l'origine de ses *Drôleries en vers* [1], où l'esprit local s'exprimait dans sa crudité naïve. Klaus Groth lui reprochait, avec une vivacité qui n'était pas exempte de jalousie, d'avilir le langage populaire et de faire de la Muse « une gardeuse de vaches ». Les paysans du Mecklembourg et de la Poméranie furent d'un autre avis; ils s'arrachèrent le livre, et bientôt les gens du monde suivirent leur exemple. Dans ces simples histoires, d'une gaîté franche, éloignée de toute effronterie comme de tout sarcasme, se révélait un fonds de poésie agreste d'une étrange saveur, et la nouveauté de certaines images montrait quelles ressources d'expression la nature humaine tient toujours en réserve pour qui sait les découvrir. Encouragé par le succès, Fritz Reuter écrivit encore d'autres contes en vers, même deux comédies; puis il commença ses récits en prose, les *Vieilles Histoires* [2], qui fondèrent définitivement sa renommée. Dans l'intervalle, il avait transporté son domicile à Neubrandenburg; plus tard, il se fit construire à Eisenach, au pied de la Wartbourg, une élégante villa, où il mourut en 1874. Les meilleures parties des *Vieilles Histoires* sont celles que l'auteur tire de son expérience personnelle : *Du temps de la guerre contre les Français*, *Mes années de forteresse*, et son chef-d'œuvre : *Du temps où j'étais fermier* [3]. Fritz Reuter invente peu; il observe et il peint. Il assemble les faits, sans même chercher à les grouper; il ne compose pas. Ses plans sont à peine suivis; son récit est coupé d'épisodes, et les épisodes sont souvent plus intéressants que l'histoire. Son art se montre surtout dans la manière de présenter les personnages; en quelques mots, il les met en scène; par quelques traits, il nous les fait voir. Il sait même diversifier leur langage, nuancer leur dialecte, selon leur éducation et leur caractère. Il a créé quelques

1. *Läuschen un Rimels*, Wismar, 1853. — *Neue Folge*, Neubrandenburg, 1858. — Le mot *Läusche* n'a pas de correspondant en haut-allemand.

2. *Olle Kamellen*, sept parties, Wismar, 1860-1868. Littéralement, *vieilles camomilles*, oubliées au fond d'un tiroir, où elles ont perdu leur saveur et leur parfum. C'est une expression courante dans le Nord, pour désigner une chose surannée, rebattue. Il n'est pas nécessaire de penser, comme le fait M. Albert Sorel, aux vertus calmantes de la camomille, à ces « bons remèdes domestiques qui chassent « les vapeurs et remettent les sens en équilibre ». (*Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1869.)

3. *Ut de Franzosentid*, 1860; *Ut mine Festungstid*, 1862; *Ut mine Stromtid*, 1862-1864.

types qui resteront dans la littérature, et qui sont plus que des originaux de province [1].

1. **Éditions des œuvres.** — *Sämmtliche Werke*, 13 vol., Wismar, 1863-1868; *Nachgelassene Schriften*, 14e et 15e vol., avec une biographie, par Wilbrandt, Wismar, 1875. — *Volksausgabe*, 7 vol., Wismar, 1877; 9e éd., 1895.

A consulter. — Glagau, *Fritz Reuter und seine Dichtungen*, Berlin, 1866. — Ebert, *Fritz Reuter*, Gustrow, 1874. — Latendorf, *Zur Erinnerung an Reuter*, 1880. — Gædertz, *Aus Fritz Reuter's jungen und alten Tagen*, 3e éd., Wismar, 1899. — Raazt *Wahrheit und Dichtung in Reuters Werken*, Wismar, 1894.

CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE AU MILIEU DU SIÈCLE
LE THÉATRE ET LE ROMAN

Le réalisme au théâtre et dans le roman. — 1. Frédéric Hebbel; ses idées sur le théâtre. *Judith*; *Agnès Bernauer*; la trilogie des *Nibelungen*. — 2. Richard Wagner et le drame musical. — 3. Freytag; son réalisme. *La Technique du drame. Les Valentins*; *le Comte Waldemar*; *les Journalistes*. Les romans de Freytag; *Doit et Avoir*; *le Manuscrit perdu*; *les Ancêtres*. — 4. Paul Heyse. — 5. Otto Ludwig. — 6. Auteurs dramatiques : Griepenkerl; Brachvogel; Gottschall; Benedix; Putlitz; Wichert; Féodor Wehl. — 7. Le roman historique : Spindler; Willibald Alexis; Henri Kœnig; Conrad-Ferdinand Meyer. Le roman archéologique; George Ebers. — 8. Le roman exotique : Sealsfield; Gerstæcker. — 9. Le roman philosophique et social : Spielhagen; les *Natures problématiques*. — 10. Le roman de mœurs et la nouvelle : Hacklænder; Adalbert Stifter; Théodore Storm; Théodore Fontane. — 11. Le roman villageois : Jérémie Gotthelf; Auerbach; Gottfried Keller. — 12. Les femmes auteurs; la comtesse Ida Hahn-Hahn; Fanny Lewald.

La littérature allemande au milieu du siècle, si on la considère dans son ensemble, s'achemine visiblement vers le réalisme. Elle se défie du rêve et de l'abstraction, pour se rapprocher de la vie. L'observation prend la place de l'imagination et du raisonnement. Cette transformation, qui a nui à la poésie lyrique, a profité au drame et au roman.

La poésie dramatique est, de toutes les parties de la littérature allemande, celle qui a le développement le moins régulier. En France, la comédie et la tragédie se transmettent de main en main sans altération profonde; l'une et l'autre sont assez fortement constituées pour que nulle influence étrangère ne les fasse dévier de leur marche. L'œuvre de Molière passe à Mari-

vaux, à Beaumarchais, à Émile Augier; celle de Corneille, à Racine, à Voltaire, à Victor Hugo. Le fond se renouvelle, la forme demeure : Victor Hugo a gardé des points de contact avec Corneille, et Augier est encore un fils de Molière. En Allemagne, la filiation est beaucoup moins nette. L'historien peut l'établir théoriquement de Lessing à Schiller, de Schiller à Grillparzer et peut-être à Freytag. Mais, dans la réalité, la chaîne a été constamment rompue, parce que les dramaturges allemands, au lieu de reprendre simplement l'œuvre de leurs devanciers allemands, ont trop souvent regardé du côté de l'Angleterre, de la France et de l'Espagne.

Cependant un progrès s'est accompli dans cette période : on s'est préoccupé davantage des conditions matérielles du théâtre; on a compris qu'un drame ou une comédie n'étaient pas seulement l'œuvre personnelle d'un écrivain, mais un spectacle offert au public. C'est Freytag qui a le plus contribué à ce progrès.

Par un développement pareil, le roman de mœurs s'est fait une petite place à côté du roman historique ou philosophique; la nouvelle, qui n'est qu'un roman de mœurs en abrégé, a gagné du terrain, et un nouveau genre a surgi : le récit villageois.

1. — FRÉDÉRIC HEBBEL.

Frédéric Hebbel est né en 1813, au village de Wesselburen, dans le pays des Dithmarses, qui forme la partie occidentale du duché de Holstein. Son père, un maçon, était très pauvre, et supportait mal la pauvreté. L'enfant, prenant exemple sur lui, s'habitua de bonne heure à considérer la vie comme un devoir pénible, et presque comme un châtiment; il vécut renfermé en lui-même, sans expansion et, comme il dit, sans joie. Il a raconté ses plus anciens souvenirs avec une éloquence simple et pénétrante; ses meilleures pages sont celles qu'il a écrites sur lui-même. « Le soleil, » dit-il, « ne luit qu'une fois pour l'homme, dans « l'enfance et dans la première jeunesse. Se réchauffe-t-il alors, « le froid ne l'envahira plus jamais, et ce qui est en lui germera, « et fleurira, et portera des fruits. Tieck dit quelque part que, « pour devenir un homme, il faut avoir été enfant : ce mot me « fit frémir quand je le lus pour la première fois. Qui pourrait « se représenter le spectre qui m'a frustré de ma vie? Comme

« mon enfance a été sombre et solitaire ! Mon père, à vrai dire, « me haïssait, et je ne pouvais pas l'aimer. Lui, une victime du « mariage, rivé par des liens de fer à la détresse, à l'extrême « besoin, hors d'état, même en déployant toutes ses forces et « toute son énergie, d'avancer d'un seul pas, il en était venu à « haïr la joie ; elle était séparée de son cœur par une barrière « de ronces et d'épines, et il ne pouvait la supporter sur le « visage de ses enfants. Le rire joyeux qui dilate la poitrine « était à ses yeux un forfait, un affront pour lui-même ; l'envie « de jouer, un signe de légèreté, d'incapacité ; le peu de goût « pour le gros travail manuel, une corruption innée, un second « péché originel. Mon frère et moi nous étions des loups ; notre « appétit chassait le sien ; rarement nous mangions un mor- « ceau de pain sans nous entendre dire que nous ne le méri- « tions pas. Pourtant mon père était la bonté et la probité « mêmes ; si je n'en étais profondément convaincu, je n'aurais « jamais écrit cela ; mais la pauvreté avait pris la place de son « âme[1]. » La place de l'âme se trouva vide chez le fils comme chez le père. Frédéric Hebbel souffrit toujours d'une incapacité d'aimer, d'une haine instinctive de la vie. Il a, dans son Journal, des larmes pour la mort de sa mère, de ses deux enfants, d'un de ses amis de jeunesse ; mais sa douleur ressemble fort au regret de ne pas les avoir payés de retour. Avec les années, et avec le succès, les craintes farouches de son enfance disparurent pour ne laisser subsister qu'une personnalité tyrannique et envahissante. Un de ses disciples, son biographe Émile Kuh, le compare à un oiseau de proie dévorant le cerveau de ses victimes, et il ajoute : « Ce qu'on éprouvait vis-à-vis de lui, c'était moins « l'amour ou l'enthousiasme que la fascination de l'oiseau qui « attend la morsure du serpent, ou le vertige qui vous saisit au « bord de l'abîme. »

Il resta jusqu'à vingt-deux ans secrétaire du bailli de sa paroisse, qui exerçait la justice et dont il rédigeait les rapports. Des vagabonds et des malfaiteurs furent les premiers exemplaires de l'humanité qu'il apprit à connaître en dehors de sa famille. Ses lectures étaient la Bible et des contes populaires. Il écrivait

1. **Éditions.** — *Sämmtliche Werke*, par Émile Kuh, 12 vol., Hambourg, 1865-1868. — *Tagebücher* (2 vol., Berlin, 1885-1887) et *Briefwechsel* (2 vol., Berlin, 1890-1892), par Félix Bamberg. — *Briefe, Nachlese*, par R. M. Werner et Fr. Lemmermayer, 2 vol., Berlin, 1900. — *Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe* (12 vol., Berlin, 1901-1903), et *Tagebücher* (4 vol., Berlin, 1903), par R. M. Werner. — **A consulter** : E. Kuh, *Biographie Fr. Hebbels*, 2 vol., Vienne, 1877.

des *lieds*, ou il chantait dans des ballades les anciennes victoires des Dithmarses. Une femme de lettres de Hambourg, Amalia Schoppe, auteur de romans pour la jeunesse, reçut quelques-unes de ses pièces de vers dans un journal de modes qu'elle dirigeait, et organisa une collecte en sa faveur. Hebbel put faire ainsi des études tardives et incomplètes à Heidelberg. Il travailla avec ardeur, supporta de dures privations, se rendit ensuite à Munich, où la vie était plus facile, visita les bibliothèques et les musées, et revint à Hambourg, en 1841. Il publia ses deux tragédies, *Judith* et *Geneviève*, et son premier recueil de poésies, qui ne portèrent pas sa renommée au delà des bouches de l'Elbe. La pauvreté frappa de nouveau à sa porte; il tomba malade; alors, sur une démarche du poète danois Œlenschlæger, le roi Christian VIII lui fit une pension de 600 thalers pour deux ans, qui lui permit de visiter la France et l'Italie. En France, l'ignorance de la langue et ses habitudes rustiques le gênèrent; en Italie, il observa plutôt les mœurs actuelles que les monuments de l'art ancien. C'est à Paris qu'il écrivit son drame de *Marie-Madeleine*, qui fut représenté à Leipzig en 1843, et qui lui donna enfin la célébrité. A son retour d'Italie, en 1846, il s'arrêta à Vienne, et, peu à peu, il s'y fixa. Il épousa une des actrices les plus distinguées de la Hofburg, Christine Enghaus, qui avait lutté comme lui contre la mauvaise fortune, mais qui avait sauvé de la lutte la sérénité de son âme [1]. Elle fut la Minerve qui lui avait manqué jusqu'alors; elle procura l'aisance à ses dernières années; mais elle ne put lui rendre les forces perdues. Les privations qu'il avait endurées dans sa jeunesse furent sans doute une des causes de la maladie qui l'emporta en 1863, à l'âge de cinquante ans. Il laissait, comme Schiller, un *Démétrius* inachevé; mais c'est la seule ressemblance qui existe entre les deux poètes.

Hebbel n'admettait en poésie que le premier jet, la manifestation brusque et immédiate d'une puissante individualité. Un homme de talent peut bien, pensait-il, exprimer une idée quelconque, sienne ou étrangère, sous une forme plus ou moins parfaite; l'homme de génie ne peut que se donner lui-même. Il raille, dans une de ses poésies, la vieille école qui croit atteindre par des efforts réitérés un idéal qu'elle n'a pu saisir d'un seul coup.

1. Pour épouser Christine Enghaus, Hebbel abandonna la mère de ses deux enfants, Élise Lensing.

Voilà bientôt deux mille ans — qu'un magister romain, — qui n'était pas précisément un Apollon, — mais bien son meilleur sacristain, — Horace, a dit : « Laisse ton poème — séjourner sept ans dans ton « pupitre, — et si, après cela, l'amour-propre te chatouille, — laisse-le « prendre son vol dans le monde. » — Mais nous savons avec une entière certitude — que cette règle ne s'est jamais imposée à un esprit — qui était réellement fait pour l'art — et qui a travaillé pour l'éternité. — Nous savons que le même souffle — qui éveille l'homme pieux pour la prière — fait aussi, dans une âme de poète, — naître la poésie spontanément. — Nous savons que le rossignol — ne change jamais sa mélodie en croassement, — et que toute la question est de savoir — à quelle sorte d'oiseau on a affaire. — Nous savons que rien ne peut l'inspirer, — sinon le vrai printemps avec son parfum et son éclat, — et qu'il ne chante pas en hiver, — dans une chambre bien chauffée. — Et pourtant cette maxime creuse — se maintient toujours comme un dogme, — et il ne manque pas de têtes plates — pour la louer comme sagesse profonde [1].

Hebbel ne traite pas mieux les lois et les convenances du théâtre. Voici ce qu'il dit dans la préface d'une de ses comédies, *le Rubis* : « On m'a souvent demandé pourquoi je ne cherchais « pas à porter mes pièces sur la scène : je répondrai par un

1. « Es sind nun fast zweitausend Jahr,
« Da sprach ein römischer Magister,
« Der freilich nicht Apollo war,
« Doch allerdings sein bester Küster,
« Es sprach Horaz : « Lass dein Gedicht
« Im Pulte sieben Jahre liegen,
« Und wenn dich dann der Kitzel sticht,
« So lass es in die Weite fliegen! »
« Wir wissen nun zwar ganz gewiss,
« Dass sich kein Geist danach gerichtet,
« Der sich mit Recht der Kunst befliss
« Und für die Ewigkeit gedichtet;
« Wir wissen, dass derselbe Hauch,
« Der zum Gebet erweckt den Frommen,
« Aus einer Dichterseele auch
« Die Lieder lockt, so wie sie kommen;
« Wir wissen, dass die Nachtigall
« Ihr Singen nie in Krächzen wandelt,
« Und dass es sich in jedem Fall
« Nur um die Art des Vogels handelt;
« Wir wissen, dass sie nichts erregt,
« Als echten Lenzes Duft und Schimmer,
« Und dass sie nicht des Winters schlägt
« In einem wohlgeheizten Zimmer;
« Und dennoch hält der hohle Spruch
« Sich dogmengleich noch immer oben
« Und platter Köpfe giebt's genug,
« Die ihn als tiefe Weisheit loben. »

« conte que j'ai entendu dans mon enfance. Un chevalier arriva « devant un palais où il devait trouver une princesse enchantée, « et il voulut entrer. Devant la première porte, un gardien lui « demanda, d'un air embarrassé et d'une voix tremblante, de « déposer ses armes s'il voulait aller plus loin. Le chevalier obéit. « A la seconde porte, un autre exigea de lui, avec une mine plus « hardie et d'un ton plus impérieux, qu'il ôtât son armure. Il le « fit. A la troisième porte enfin, un compagnon tout à fait imper- « tinent lui barra le chemin, et voulut sans plus de façon lui lier « les mains derrière le dos. Alors, à bout de patience : « Si cela « continue, » s'écria-t-il, « on voudra, dans l'intérieur, que je me « pende de mes propres mains, et je ne vois pas dès lors com- « ment je pourrai délivrer la princesse et avoir d'elle une vail- « lante postérité. » Et il s'en retourna. Le fit-il pour s'en aller « tout à fait, ou seulement pour remettre son armure, reprendre « ses armes et revenir complètement équipé? c'est ce que je ne « sais. »

Le chevalier reviendra, cela est certain; il reviendra, non pas complètement, mais plus légèrement équipé, et avec des armes mieux appropriées au but qu'il poursuivait. Et Hebbel lui-même est revenu plusieurs fois.

Autant Hebbel montre d'indifférence pour la forme, autant il se préoccupe de ce qu'il appelle l'idée de ses pièces, et ses idées ne sont pas toujours des plus simples, ni de celles qui s'expriment aisément sur un théâtre. La poésie est, pour lui, une sorte de métaphysique en images. La philosophie, dit-il dans son Journal, s'est toujours efforcée d'atteindre l'absolu, mais c'est là proprement la tâche de la poésie. Or l'absolu traduit en images, c'est le symbole. Certains personnages de Hebbel renferment même plusieurs symboles à la fois; alors il les tourne en tous sens, pour que l'idée apparaisse sous toutes ses faces. Ce ne sont plus des êtres en chair et en os, ce sont des automates dont un machiniste tient les fils. Eux-mêmes s'analysent et s'expliquent devant le spectateur, comme s'ils craignaient de n'être pas compris; et quand l'explication paraît insuffisante, l'auteur se tient dans la coulisse pour la compléter. « Un vrai drame, » dit-il encore, « peut se comparer à un grand bâtiment, qui a « presque autant d'allées sous le sol qu'à la surface; l'homme « ordinaire ne connaît que celles-ci, l'architecte connaît encore « celles-là. »

La première pièce de Hebbel est une de celles qu'il a le plus creusées. « La Judith de la Bible n'a pas pu me servir, » dit-il; « c'est une veuve, qui emploie la ruse pour surprendre Holo- « pherne; elle se réjouit lorsqu'elle tient sa tête dans un sac; « et, pendant trois mois, elle chante des cantiques devant tout « Israël : cela est commun... Une âme virginale peut seule élever « son courage au niveau d'une entreprise aussi extraordinaire. « D'un autre côté, une âme virginale ne peut pas se sacrifier elle- « même, car sa force tomberait avec sa pureté. » En vertu de ce raisonnement, il faut que Judith tienne à la fois de la vierge et de la femme; elle est mariée, mais le mariage n'a pas été consommé; et lorsqu'elle a sacrifié son honneur, ce qu'elle venge sur Holopherne, ce n'est pas l'oppression de son pays, mais l'outrage qu'elle a subi. La tragédie patriotique s'est transformée ainsi en un drame passionnel très subtilement nuancé. Ce n'est pas tout : cette première allée souterraine est croisée par une seconde. « Judith est le sommet vertigineux du judaïsme, de ce peuple « qui se croyait en contact immédiat avec la divinité; Holopherne, « c'est le paganisme qui se précipite à sa ruine, après avoir voulu « enfanter la divinité dans son propre sein; et le judaïsme et le « paganisme ne sont, à leur tour, que les deux termes d'un « dualisme qui partage l'humanité depuis l'origine des choses. » Nous voilà, en effet, aux portes de l'absolu. Le style est celui de la période *Sturm-und-Drang*. Holopherne se compare à un ouragan. « L'ouragan coupe l'air en mugissant; il veut savoir « s'il a un frère. Mais les chênes, qui semblent le braver, il les « déracine; il renverse les tours, et il soulève le globe terrestre « hors de ses gonds. Il comprend alors que son pareil n'existe « pas, et, de dégoût, il s'endort. » Lorsqu'on lui annonce Judith, il dit : « J'aime à voir toutes les femmes du monde, à l'exception « d'une seule que je n'ai jamais vue et que je ne verrai jamais. « — *Un officier* : Laquelle? — *Holopherne* : Ma mère. Je n'ai jamais « eu plus envie de la voir que de voir mon tombeau. Ce qui me « réjouit le plus, c'est de ne pas savoir d'où je suis venu. Des « chasseurs m'ont pris comme un vigoureux gars dans une « caverne de lions; une lionne m'a allaité. Et qu'est-ce donc « qu'une mère pour son fils? Un miroir de sa faiblesse d'hier et « de demain... » Judith aussi est un être surnaturel; tout homme qui l'approche est frappé de démence ou de mort. Holopherne seul serait digne d'elle, s'il n'était l'ennemi de Dieu; elle l'aime

et elle l'a en horreur, et, à la fin, elle demande la mort, pour ne pas donner une postérité au monstre [1].

Hebbel écrivit assez rapidement, dans les quinze années qui suivirent, une série de tragédies et de comédies, en vers ou en prose. Les tragédies en vers sont : *Geneviève* (1840-1841) [2], *Hérode et Marianne* (1847-1848) et l'*Anneau de Gygès* (1854), chacune en cinq actes.

Geneviève a quelque chose d'enfantin; c'est un conte, qu'on ne lit pas sans déplaisir, malgré les longueurs, mais qu'on ne se figure pas sur un théâtre, à moins que ce ne soit un théâtre de marionnettes. Une sorcière mène l'intrigue; les événements sont à peine motivés. Golo expose ses intentions criminelles et ses scrupules de conscience dans de petits monologues. Peut-être y a-t-il une idée mystique au fond, à en juger par ces paroles prononcées par un esprit : « Dieu a fait, dès « l'origine des choses, ce serment de miséricorde, de ne pas « extirper le genre humain, pourvu qu'un seul juste se lève tous « les mille ans. En ce moment, son œil est dirigé sur Geneviève. « Elle souffrira pendant sept ans tout ce qu'un être humain peut « souffrir; puis elle entrera dans la félicité, et en même temps « un sentiment de confiance pénétrera le cœur de tous les « hommes. » Mais ce sentiment ne se manifeste pas dans la pièce; l'intention philosophique de l'auteur est donc perdue.

Le sujet d'*Hérode et Mariamne* est plus concret. Voltaire avait déjà composé une *Mariamne*, après Alexandre Hardy et Tristan Lhermite; elle fut si mal reçue, dit-il lui-même, « qu'à peine « put-elle être achevée; Mariamne intraitable n'intéressa point; « Hérode, n'étant que criminel, révolta, et son entretien avec « Varus le rendit méprisable. » C'est la critique du sujet, et elle s'applique également à l'œuvre de Hebbel, malgré la conclusion biblique qu'il y a ajoutée. C'est une scène originale que celle où les trois mages viennent chercher l'enfant royal vers lequel une étoile les a conduits chacun par des chemins différents. Mais Hérode fatigue par la monotonie de sa bassesse et de ses crimes; deux fois il quitte sa cour pour se jeter aux pieds

1. Hebbel, malgré son mépris des conventions, a essayé d'approprier sa *Judith* au théâtre; il a modifié la scène la plus scabreuse; Judith sauve son honneur, mais dès lors l'*idée* de la pièce n'existe plus.

2. Les dates que porte la collection des œuvres complètes sont celles de la composition, non de la publication. *Judith* est de 1839-1840.

des Romains, et deux fois il met à l'épreuve la vertu de Mariamne, qui lui reste fidèle, tout en le haïssant.

Avec l'*Anneau de Gygès*, nous retournons au pays de la fable; « l'action se passe, » dit Hebbel, « aux temps préhistoriques et « mythiques. » C'est un conte oriental qui plaît dans le vieil Hérodote, mais qui devient choquant et presque ridicule sur une scène moderne. Cela est si vrai que les trois personnages principaux, le roi Candaule, sa femme Rhodope et Gygès veulent successivement se donner la mort, comme s'ils avaient conscience de la situation fausse où le poète les a mis.

Gygès est la mieux écrite des tragédies en vers de Hebbel. En général, son vers est terne, traînant, même incorrect. Sa prose a plus de force et de mouvement. *Agnès Bernauer*, « tragédie « allemande », en cinq actes et en prose (1851), est peut-être la meilleure de ses pièces. Le sujet est intéressant. Agnès est la fille d'un chirurgien d'Augsbourg. Albert de Wittelsbach, fils du duc régnant Ernest de Bavière, la voit dans un tournoi, auquel il a été convié par la noblesse et la bourgeoisie; il est ébloui par sa beauté, et il l'épouse secrètement. Mais il publie son mariage quand son père veut l'unir avec Anne de Brunswick. Le duc de Bavière, n'écoutant que la raison d'État, déclare Albert de Wittelsbach déchu de son héritage et même de son rang de chevalier; il lui interdit l'entrée de la lice au tournoi de Ratisbonne; enfin il fait condamner Agnès comme sorcière, la fait surprendre dans son château et précipiter dans le Danube. Albert, pour venger sa femme, met le pays à feu et à sang. Mais ensuite, menacé d'être mis au ban de l'Empire et excommunié, il se soumet, s'humilie, et accepte implicitement la flétrissure jetée sur son mariage. Cette conclusion est conforme à l'histoire; mais l'histoire a une ressource qui manque au poète dramatique, le temps, qui change les sentiments des hommes, et qui fait succéder les conseils de la sagesse aux entraînements de la passion. Le théâtre n'admet pas les conversions trop rapides. Le caractère d'Agnès, qui aime mieux mourir que de reconnaître l'arrêt qui la frappe, a de la noblesse. L'action a des sauts trop brusques, le poète n'ayant voulu se priver d'aucun épisode caractéristique; mais les situations principales se détachent avec vigueur.

Agnès Bernauer est le moins philosophique des drames de Hebbel, et c'est encore un de ses avantages. Hebbel symbolise dans ses tragédies historiques, il moralise dans ses tragédies bour-

geoises. Deux pièces appartenant à ce dernier genre, ***Marie-Madeleine*** (1844) et ***Julia*** (1846-1847), chacune en trois actes, semblent dirigées contre la tyrannie des conventions sociales et spécialement des relations de famille. ***Marie-Madeleine*** contient d'abord une exposition très nette, d'un style ferme et vigoureux, puis une suite de situations tendues et mal motivées, horribles en elles-mêmes et invraisemblables par leur répétition. Un père, un bourgeois de la vieille roche, dur en paroles, mais probe et loyal, a déclaré qu'il mourrait si un soupçon planait jamais sur la vertu de sa fille. Or celle-ci, se croyant oubliée de l'homme qu'elle aimait, est devenue la victime d'un intrigant vulgaire, qui la repousse après l'avoir déshonorée. Elle se tue, et l'on prévoit que le père ne lui survivra pas longtemps. Une autre intrigue côtoie celle-ci : la mère meurt en apprenant que son fils est accusé d'un vol, et l'on découvre presque aussitôt que l'accusation était injuste. Des cas exceptionnels ne sont pas plus probants en morale qu'au théâtre. Le sujet de la tragédie de ***Julia*** est plus étrange encore, et paraîtrait invraisemblable, même dans un roman. Julia s'enfuit de la maison paternelle pour rejoindre son amant; celui-ci manque au rendez-vous; elle veut se donner la mort; alors elle rencontre un étranger qui lui offre de l'épouser. Le père de Julia, apprenant sa fuite, la fait passer pour morte, et prépare même son enterrement. Or voici que l'étranger la ramène; mais le père refuse de les recevoir. On apprend à la fin que le généreux inconnu veut expier par un bienfait un crime qu'il a commis, et qu'il ne demande qu'à donner à Julia son nom et sa fortune et à mourir ensuite pour la laisser libre. On apprend aussi que l'amant de Julia est un chef de brigands, que l'amour a converti. Tout cela fait l'objet d'une intrigue compliquée, obscure; on lit deux actes sans savoir au juste où l'auteur veut nous mener.

Les plus faibles des ouvrages dramatiques de Hebbel sont ses comédies. Les fantaisies de Shakespeare l'avaient séduit, mais, pour les imiter, il aurait fallu à la fois moins de pessimisme et plus de grâce. *Le Diamant*, comédie fantastique en cinq actes et en prose (1841), n'est que burlesque. Un juif a avalé un diamant pour se l'approprier, et il faut l'intervention d'un juge, assisté d'un médecin, pour le lui faire restituer. Le diamant, qui avait appartenu d'abord à une princesse, et qui avait passé ensuite en diverses mains, est, paraît-il, l'emblème des faux brillants que le

monde poursuit. *Le Rubis* (1850) est une « comédie-conte » en trois actes et en vers ïambiques. Une princesse a été changée en rubis. Pour rompre l'enchantement, il faut que le possesseur du rubis le jette avec indifférence, comme si c'était un simple caillou. L'idée est que le bonheur est le fruit du renoncement. Hebbel avait déjà traité le même sujet dans un conte en prose, et le conte est préférable à la comédie.

La carrière dramatique de Hebbel se termine par la trilogie des *Nibelungen*, formée d'un prologue, *le Siegfried corné*, en un acte, et de deux tragédies en cinq actes, *la Mort de Siegfried* et *la Vengeance de Kriemhild*. *Les Nibelungen* furent joués à Weimar sous la direction de Dingelstedt, les deux premières pièces le 31 janvier 1861, la trilogie entière, avec un « succès complet », le 16 et le 18 mai de la même année. C'est l'œuvre la plus considérable de Hebbel; il y travailla sept ans; et c'est, de toutes les pièces composées sur le même sujet, celle qui, pour la conduite générale, se tient le plus près du texte. C'est peut-être une raison pour qu'elle plaise au public allemand, à qui les personnages et les événements sont familiers; mais il n'est pas sûr que ce soit un mérite au point de vue dramatique. Le drame s'étend et se développe avec une largeur épique; les personnages passent et disparaissent; Brunhilde, qui joue le rôle principal dans la première tragédie, ne figure pas dans la seconde. Hebbel n'a voulu, dit-il lui-même dans une préface, que dégager les éléments dramatiques du poème et les approprier à la scène moderne[1]. Son ambition ne va pas, ajoute-t-il, jusqu'à vouloir sonder les profondeurs mythiques du vieux cycle légendaire; encore moins a-t-il essayé de résoudre ou seulement de poser un problème quelconque de psychologie moderne. Mais ce qu'il appelle les éléments dramatiques du poème, c'est, en réalité, le poème tout entier. Ne dit-il pas que l'auteur inconnu des *Nibelungen* est « poète dramatique de la tête aux pieds »? Le mythe fait à chaque instant irruption dans le drame. Que viennent faire sur une scène moderne le Trésor avec la fatalité qui s'y attache, les nains et les géants qui le défendent, la peau cornée et l'invulnérabilité de Sifrit, la toque qui le rend invisible, sans parler de la scène nocturne qui se passe entre lui et Brunhilde? Brunhilde

1. « Der Zweck dieses Trauerspiels war, den dramatischen Schatz des Nibelungen- « liedes für die reale Bühne flüssig zu machen. »

elle-même a un caractère encore plus mythique dans le drame de Hebbel que dans l'ancien poème ; c'est une vraie valkyrie ; elle a des visions de l'avenir, et elle renonce à son immortalité en donnant sa main au roi des Burgondes. D'un autre côté, des fleurs de style, qui seraient déplacées même dans un sujet moins grave, trahissent le poète romantique. L'unité de conception, l'unité artistique manque. Le poème des *Nibelungen* était déjà une œuvre fragmentaire, fruit d'une tradition interrompue. Il aurait fallu, pour en tirer un véritable drame, un effort créateur qui n'était peut-être plus possible après tant de siècles révolus, et qui, en tout cas, excédait le génie de Hebbel.

On a dit que Hebbel était un penseur sur la scène, que le penseur, chez lui, gênait le poète. Pour être un penseur, il faut d'abord une certaine originalité d'esprit ; et pour être un penseur sur la scène, il faut que cette originalité éclate aux yeux et s'impose avec une puissance irrésistible. Or, les pensées de Hebbel ont ordinairement le défaut d'être à la fois obscures et banales ; lorsqu'on a réussi à les découvrir sous les complications de l'intrigue, on se trouve le plus souvent en présence de lieux communs. Hebbel est tout simplement un poète très imparfait ; il n'avait que de la fougue. Il se faisait du théâtre une idée particulière ; il n'y voyait que de la poésie ou de la philosophie dialoguées. Il n'avait ni assez de souplesse d'esprit pour se plier aux règles traditionnelles, ni assez de génie pour se passer des règles et pour créer une forme dramatique qui lui fût propre.

2. — RICHARD WAGNER.

Il s'en faut que la période entière soit uniformément réaliste. Nous venons de retrouver, chez Hebbel, les allures de la Jeune Allemagne. Un autre dramaturge, non moins puissant que lui, mais un génie plus complet, à la fois poète et critique et avant tout musicien, remonte, par ses attaches littéraires, jusqu'au romantisme. Novalis pensait que la musique était la forme la plus élevée de la poésie : à ce point de vue, le drame musical de Wagner, reposant sur une alliance intime entre la musique et la poésie, peut être considéré comme la réalisation la plus parfaite de l'idéal romantique.

Richard Wagner est né à Leipzig, en 1813. Il arriva tard à la

célébrité. Après avoir été chef d'orchestre à Magdebourg, à Kœnigsberg, à Riga, après avoir visité Londres et cherché fortune à Paris, il reprit, en 1842, le chemin de l'Allemagne. « Pour « la première fois, » dit-il dans les dernières lignes de son *Esquisse autobiographique*, « je vis le Rhin, et, les larmes aux yeux, je jurai, « pauvre artiste, une fidélité éternelle à ma patrie allemande [1]. » C'était cependant le moment où *Rienzi* allait passer triomphalement sur le Théâtre royal de Dresde. *Le Vaisseau fantôme* fut représenté au même théâtre, avec un succès moindre, l'année suivante, et l'auteur fut nommé maître de chapelle, un poste qu'il garda jusqu'en 1848. « C'est ici, » dit Wagner, « que commence « ma carrière de poète; c'est alors que je cessai de confectionner « des textes d'opéra [2]. » *Le Vaisseau fantôme* inaugure, en effet, par la simplicité de l'intrigue, par le caractère légendaire du sujet, par l'adaptation exacte de la musique aux paroles, en un mot, par l'unité de conception et d'exécution, ce genre nouveau dont les plus parfaits modèles seront *Tannhæuser* (1845), *Lohengrin* (1850) et *Tristan et Iseult* (1865). En 1848, Wagner prit parti pour la révolution, non qu'il fût démocrate, ni socialiste, ni même libéral à aucun degré; mais il y voyait « une révolte de « la pure nature humaine contre le formalisme politique ». Il espérait que la révolution amènerait un changement dans les mœurs, et celui-ci une ère nouvelle pour l'art. Un mandat d'arrêt ayant été lancé contre lui, il se réfugia en Suisse (mai 1849), et il s'établit à Zurich, où il écrivit une série d'ouvrages théoriques, notamment *l'Art et la Révolution* et *l'Œuvre d'art de l'avenir*. Ces ouvrages avaient autant pour but de mettre le public au courant des réformes qu'il projetait que de lui donner à lui-même la conscience claire et nette de ses procédés de composition.

Qu'était-ce donc que cette œuvre d'art de l'avenir, qui, selon Wagner, ne devait plus être un pur divertissement et un jeu

1. *Autobiographische Skizze*, au 1er vol. des œuvres complètes. — **Édition** : *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vol., Leipzig, 1871-1883; 3e édit., 1897-1898. — **Correspondance** : *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 2 vol. Leipzig, 1887.

A consulter. — Glasenapp, *Das Leben R. Wagners*, 2 vol., Leipzig, 1876-1877; 3e éd., 1894-1899. — Éd. Schuré, *Le Drame musical*, 2 vol., Paris, 1885. — Chamberlain, *R. Wagner*, Munich, 1896. — H. Lichtenberger, *R. Wagner poète et penseur*, Paris, 1898.

2. *Eine Mittheilung an meine Freunde*, 1851 · *Gesammelte Schriften*, *IV*

frivole, mais un noble exercice de toutes les facultés humaines, un véritable instrument de civilisation? Considérée dans son origine, elle ne peut être, dit-il, que le fruit de la collaboration enthousiaste d'un peuple entier; et, dans sa forme, elle doit résulter du concours de tous les arts particuliers, la poésie et la musique, la danse et la mimique, même la peinture et l'architecture. Et où prendra-t-elle ses sujets? Ce n'est pas dans l'histoire, qui ne montre l'humanité que sous ses aspects variables, qui excite au raisonnement et dont le langage naturel est la prose; c'est dans le mythe, création populaire par excellence, symbole vivant et éternellement vrai des premières sensations que l'homme a éprouvées devant la nature.

Une seule fois, dit Richard Wagner, une seule fois dans l'ancienne Grèce, le type de l'œuvre d'art a été parfaitement réalisé. La tragédie grecque n'est que le mythe grec traduit sous des formes visibles, devant les yeux du peuple qui l'avait créé, avec une mise en scène où tout s'accordait harmonieusement et concourait à l'impression générale. Mais est-il possible, comme Wagner l'a essayé, de reproduire devant un public moderne les effets de la tragédie grecque? Le mythe grec était dans toutes les mémoires et devant toutes les imaginations; il survivait dans le culte; il se ramifiait dans les origines de l'histoire, tandis que le mythe germanique est, pour les Allemands du XIXe siècle, une tradition morte. D'un autre côté, la tragédie grecque, avec le vaste et libre déploiement de sa mise en scène, permettait à chaque art particulier d'intervenir à son tour, sans rien perdre de ses moyens propres. Nous n'avons plus que le squelette d'une représentation scénique du temps de Périclès; mais *Œdipe roi* et *Prométhée*, même dépouillés de ce que la déclamation rythmée, le chant, la musique et la danse pouvaient y ajouter, demeurent des chefs-d'œuvre. En peut-on dire autant du texte d'un drame quelconque de Wagner, et que ne perdrait-il pas à être jugé d'après cette mesure?

Quelque réponse qu'on fasse à ces questions, ce qu'il faut admirer en Wagner, c'est l'énergie avec laquelle il poursuivit la réalisation de son idéal, et la force dominatrice avec laquelle il sut l'imposer à son siècle. Il est un des plus curieux exemples de ce que son contemporain Nietzsche, tour à tour son admirateur et son ennemi, appelle « la volonté de puissance ». Non seulement il exécuta, plus ou moins parfaitement, le drame qu'il avait

conçu, mais il le vit jouer sur un théâtre dont il avait tracé le plan. En 1864, le roi Louis II, qui venait de monter sur le trône de Bavière, l'appela auprès de lui à Munich. En 1872, les fondements du nouvel édifice étaient posés sur la colline de Bayreuth, et, quatre ans après, les représentations s'ouvraient avec *l'Anneau du Nibelung*, formé de trois parties et d'un prologue. Puis toutes les œuvres de Wagner, depuis *le Vaisseau fantôme* jusqu'aux *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1862), s'établirent sur les divers théâtres de l'Allemagne et, peu à peu, gagnèrent les scènes étrangères. Lui-même passa les dernières années de sa vie à Venise, dans une demeure somptueuse, où il mourut en 1883. « Je ne « suis pas organisé comme tout le monde, » disait-il. « Il me faut « de la beauté, de l'éclat, de la lumière. Le monde me doit ce dont « j'ai besoin. Je ne peux pas vivre dans une modeste place d'or- « ganiste, comme le vieux maître Bach. » L'impulsion qu'il avait donnée était si forte, qu'elle se prolongea pendant les années suivantes. Mais jusqu'ici aucun disciple de quelque importance n'a marché sur les traces du maître. Il est probable que les arts qu'il a voulu réunir en un faisceau continueront de suivre leur développement particulier, tandis que son œuvre à lui restera, sur les confins de la musique et de la poésie, comme une tentative isolée, mais assurément l'une des plus originales du siècle.

3. — FREYTAG.

C'est peut-être Gustave Freytag qui représente le mieux le mouvement général des idées au milieu du siècle. La littérature a baissé le ton; on parle plus volontiers en prose qu'en poésie. On n'a pas renoncé aux aspirations patriotiques de la Jeune Allemagne; mais on a modéré ses désirs; on a circonscrit son ambition; on compte avec les circonstances. On est libéral, sans être révolutionnaire; on ne croit pas la liberté incompatible avec la monarchie, et l'on est prêt à se rattacher à celui des gouvernements allemands qui offrira le plus de garanties au progrès. Enfin, l'on sait que toute réforme durable commence par les mœurs. On prêche l'union des classes. Une idée favorite de Freytag, ce sont les mariages entre l'aristocratie et le peuple, et il donna l'exemple en épousant une comtesse de sa province. Dans le style, ce qu'on évite le plus, c'est l'affectation et l'emphase. Autrefois, on n'avait

pas honte d'être sentimental, on s'en glorifiait même; on se distinguait par là du « philistin ». Maintenant, on veut être naturel, au risque de devenir prosaïque et sec. La Jeune Allemagne avait proscrit l'idéalisme romantique, l'ironie romantique; les romanciers et les dramaturges du temps de Freytag achevèrent la révolution en proscrivant le style romantique.

Freytag est né en 1816, à Kreuzburg, petite ville de la Silésie, sur la frontière polonaise, où son père était médecin et bourgmestre. « Né sur une frontière, » dit-il dans ses *Souvenirs*, « j'appris de « bonne heure à sentir et à aimer ma nature d'Allemand, par « opposition à une nationalité étrangère; protestant, je m'ouvris « plus facilement et plus promptement l'accès de la science libre; « Prussien, je grandis au milieu d'un État où le sacrifice de l'in- « dividu à la patrie était considéré comme une nécessité indiscu- « table [1]. » Il étudia la philologie aux universités de Breslau et de Berlin; Hoffmann de Fallersleben et Lachmann furent ses premiers maîtres. Sa thèse de doctorat fut une étude sur les commencements de la poésie dramatique en Allemagne, et la dissertation qui lui donna le droit d'enseigner eut pour sujet les comédies de Hrotsuith. Jusque-là, Freytag ne semblait promettre à l'Allemagne qu'un philologue; mais, en 1843, il obtint, avec sa comédie intitulée *le Voyage à la recherche d'une fiancée ou Kunz von der Rosen*, un prix qui avait été mis au concours par le Théâtre royal de Berlin; ce fut le commencement de sa carrière littéraire. Son mariage lui permit, en 1847, de quitter ses fonctions universitaires. Il s'établit à Dresde, qui était alors un centre important de la littérature et des arts, où vivaient Gutzkow, Auerbach, Richard Wagner, le peintre Schnorr de Carolsfeld, le sculpteur Rietschel, et où Tieck avait laissé des souvenirs comme directeur de théâtre. Il venait d'écrire sa seconde comédie, *les Valentins*, jouée d'abord avec un grand succès à Breslau, et qui fit bientôt le tour des scènes allemandes; et, dans la même année 1847, il donna *le Comte Waldemar*, qui, sans avoir une fortune aussi éclatante, confirma sa réputation d'auteur dramatique [2].

1. *Erinnerungen aus meinem Leben*, Leipzig, 1887.

2. Les titres allemands sont : *Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen*, *Die Valentine*, *Graf Waldemar*. Le second titre doit être entendu au pluriel, quoique le personnage principal porte le nom de Valentine; les Valentins sont les cavaliers et les dames que le sort a unis pour la fête de la Saint-Valentin, célébrée en l'honneur de la baronne Valentine de Gueldre.

Les événements de 1848 dispersèrent le groupe littéraire et artistique de Dresde. Freytag se rendit à Leipzig, où il prit, avec Julian Schmidt, la direction de la revue *Die Grenzboten*, une feuille hebdomadaire qui avait été fondée, en 1841, à Bruxelles, par un journaliste autrichien, et qui avait été ensuite transportée en Allemagne. Les nouveaux rédacteurs en firent un organe de la politique prussienne, d'autant plus influent que, par la variété des sujets et l'agrément de la forme, il s'adressait à tous les lecteurs instruits. C'est pour les *Grenzboten* que Freytag écrivit d'abord les *Tableaux de l'Allemagne d'autrefois* [1], qui formèrent peu à peu une histoire complète, presque toujours puisée aux sources, des mœurs et des usages depuis l'époque romaine jusqu'à Frédéric II; l'idée dominante était que le caractère d'un peuple change moins qu'on ne croit, et que l'Allemand d'aujourd'hui n'est pas fort différent du Germain primitif. Le meilleur profit que Freytag tira de sa carrière politique fut sa comédie des *Journalistes* [2], dont il avait tous les modèles sous les yeux, le rédacteur en chef et ses acolytes, le député et l'électeur, des ambitieux et des intrigants de toute sorte. Il quitta les *Grenzboten* en 1861, y rentra en 1867, pour en sortir définitivement en 1870. Il avait acquis, en 1851, une propriété aux environs de Gotha. « Depuis, ma vie se passa, » dit-il, « comme celle de nos anciens « dieux païens, partagée entre l'été et l'hiver. Quand venait le « printemps, et que les arbres fruitiers se mettaient en fleur, et « que le pinson et le passereau élevaient leur petite voix, je m'en « allais au grand air, je m'occupais de mes parterres et de mes « plates-bandes, j'échangeais de sages paroles avec mes paysans, « et j'avançais mes livres; je recevais la visite de mes amis, et je « conversais même avec des grands seigneurs. Mais sitôt que les « bourrasques d'hiver passaient sur les champs dénudés, je reve- « nais à la ville, emmenant avec moi la troupe des héros qui « peuplaient mon imagination; je redevenais journaliste, je « m'asseyais à l'ombre de ma bibliothèque, et les articles flottaient « autour de ma tête comme de noirs corbeaux. » Le voisin de Freytag, le duc de Cobourg-Gotha, devint son ami; il eut même à le défendre un jour contre un mandat d'arrêt, à propos d'un article sur l'extradition des réfugiés polonais, où un correspondant

1. *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*, 4 vol., Leipzig, 1862.
2. *Die Journalisten, Lustspiel in vier Acten*, 1853.

berlinois accusait le gouvernement prussien de trop de complaisance envers la Russie. C'est dans son domaine de Siebleben que Freytag écrivit ses deux romans, *Doit et Avoir* et *le Manuscrit perdu*, qui ont le plus contribué à le rendre populaire, et dont le premier a été traduit dans toutes les langues [1]. Pendant la guerre de 1870, il suivit le quartier général du prince héréditaire de Prusse jusqu'à Reims; c'est alors qu'il conçut le plan de son dernier roman, *les Ancêtres*, qui devait être un monument élevé au génie de l'Allemagne, et qui parut en sept parties successives, de 1872 à 1880 [2]. A partir de 1879, il passa les hivers à Wiesbaden, où il mourut en 1895.

Il est rare qu'un écrivain allemand ne commence pas par un recueil de poésies lyriques, et Freytag, le moins lyrique des hommes, n'a pas manqué à cet usage. Il a publié, en 1845, un petit volume intitulé *A Breslau*, qu'il a négligé plus tard, et que ses biographes seuls ont lu. La plupart des poésies de ce volume n'ont, comme le titre l'indique, qu'un intérêt local; les autres sont surtout des contes humoristiques dans le vers des *Nibelungen*. Ensuite Freytag n'a plus jamais touché la lyre [3]. Sa carrière se partage entre le drame, le roman et la critique. Son premier ouvrage dramatique, la comédie de *Kunz von der Rosen*, n'est que le poème de *Teuerdank* dialogué en prose, et raconte le voyage de l'empereur Maximilien à Gand, où il célèbre ses fiançailles avec Marie de Bourgogne. C'est une suite d'aventures dont l'intérêt dramatique est nul, mais qui se lit sans ennui. Le caractère franc et ouvert, légèrement chimérique du « dernier che- « valier », celui de « son joyeux compagnon » Kunz, celui du petit joueur de guitare Kuni, qui se trouve à la fin être une jeune fille et qui devient la femme de Kunz, celui de Marie enfin, qui garde fidèlement sa foi à Max, quoiqu'on le lui ait dépeint comme contrefait, toutes ces figures sont agréablement esquissées. Il n'y a ni longs monologues, ni tirades ambitieuses. Le style de la comédie était retrouvé; il ne s'agissait plus que de l'appliquer à des sujets vraiment dramatiques. Freytag étudia donc le théâtre au

1. *Soll und Haben*, 3 vol., Leipzig, 1855. — *Die verlorene Handschrift*, 3 vol., Leipzig, 1864.

2. *Die Ahnen*, sept parties avec des titres particuliers (*Ingo*, *Ingraban*, *Das Nest der Zaunkönige*, *Die Brüder vom deutschen Hause*, *Markus König*, *Die Geschwister*, *Aus einer kleinen Stadt*), Leipzig, 1872-1880.

3. On peut ignorer les vers qu'il inséra dans la revue *Im neuen Reich*, où il collabora après 1870, quand les *Grenzboten* eurent passé en d'autres mains.

simple point de vue scénique. Ce qui, pour Hebbel, était secondaire, presque indigne des préoccupations d'un poète, le métier, devint pour lui l'essentiel. Il consulta les anciens, les Français, Shakespeare. Un livre qu'il publia beaucoup plus tard, *la Technique du drame* [1], est le résultat de réflexions et de recherches patiemment poursuivies pendant des années. « On écrit peut-être « chaque année en Allemagne, » dit-il dans la dédicace de ce livre, « cent drames dans le grand style, dont quatre-vingt-dix restent « en manuscrit, ne sont jamais représentés, ni même imprimés. « Des dix autres, il n'y en a peut-être pas trois qui puissent « exercer utilement le talent d'un acteur et donner au public la « sensation d'une œuvre d'art. Parmi tant de pièces qui meurent « avant d'avoir vécu, il y a certainement beaucoup d'essais « informes, mais il y a aussi beaucoup de travaux intéressants : « ceci donne à réfléchir. » Préparer les voies à un théâtre qui soit réellement un théâtre, une collaboration entre l'auteur, les acteurs et le public, tel fut le programme de Freytag. Il crut, à tort ou à raison, qu'il fallait sacrifier momentanément le côté idéal, la peinture des passions et des caractères, à l'agencement tout extérieur, à la combinaison des effets, à la marche de l'action. Assurément, ce n'était pas là un retour au grand art; mais, dans l'état où se trouvait le théâtre allemand, surtout le théâtre comique, c'était un progrès [2]. *Les Valentins* et *le Comte Waldemar* répondent au type de la comédie d'intrigue, tel que Scribe l'avait conçu en France; Freytag leur donne le nom de drame (*Schauspiel*), mais le ton de la comédie y domine. L'union des classes par le mariage, cette idée chère à Freytag, forme le sujet des deux pièces. Dans *les Valentins*, un fils de la bourgeoisie, George Saalfeld, mûri par l'expérience et les voyages, s'impose à une société aristocratique, et devient l'époux de la comtesse

1. *Die Technik des Dramas*, Leipzig, 1863.

2. Voici ce que disait, en 1852, un des critiques allemands les plus autorisés : « Ce qu'il y a, dans les circonstances actuelles, de plus profitable pour notre « comédie, c'est de marcher dans la voie où elle s'est engagée, celle de la pièce « d'intrigue dans le genre de Scribe. Ce que nous avons le droit de déplorer, ce « n'est pas que l'on imite, mais que l'on imite si pauvrement. Quant à la forme, « il nous manque la fécondité et la finesse de l'invention, la grâce légère du dia- « logue, la rapidité entraînante de l'action. Mais notre détresse est encore plus « lamentable si l'on considère la matière dramatique. Le plus mauvais poète « comique français trouve encore devant lui quelque question importante, tou- « chant à la vie morale ou sociale, lors même qu'il ne ferait que l'effleurer. Chez « nous, au contraire, même un Bauernfeld ne nous offre que les fadeurs éternelle- « ment les mêmes des petits-maîtres viennois. » (Hettner, *Das moderne Drama*.)

de Gueldre, qu'il dérobe aux embûches d'un prince. Un coup de théâtre, peu vraisemblable, amène le dénouement; George, surpris dans l'appartement de la comtesse, se fait passer pour un voleur, et se livre aux mains de la justice; et c'est elle qui, pour le sauver, fait connaître la vérité et lui offre sa main [1]. *Le comte Waldemar* est la contre-partie, on peut dire l'écho affaibli des *Valentins* : là, c'était l'homme du peuple qui épousait une comtesse; ici, c'est un comte qui épouse une fille du peuple. Waldemar est un blasé qui reprend goût à la vie en assistant au bonheur que donne le travail; sa brusque conversion étonne, malgré l'art avec lequel l'auteur l'a préparée; aujourd'hui le sujet paraîtrait tout à fait banal.

Freytag, après s'être laissé absorber quelques années par la politique, reparut au théâtre avec *les Journalistes*; c'est sa meilleure pièce, et c'est peut-être la meilleure comédie allemande du siècle. Elle est toute d'observation; elle fut rapidement écrite, et l'on y trouve à la fois la verve et l'entrain d'un premier jet et l'art consommé d'un auteur désormais familier avec la scène. Les deux premiers actes sont un chef-d'œuvre d'exposition; le dénouement est moins heureux. Le colonel Berg, après avoir refusé sa fille au professeur Oldendorf, son adversaire politique, son concurrent dans une élection législative, l'accepte à la fin pour gendre, à la seule condition qu'il cessera d'être journaliste. Oldendorf n'est, du reste, journaliste que par occasion; l'âme de *l'Union*, c'est le docteur Bolz, le type le plus original que Freytag ait créé, un mélange humoristique de raison et d'extravagance, d'enthousiasme et d'ironie, sarcastique et bon, spirituel avec un fonds d'ingénuité, fertile en ressources et prompt à la repartie. « Il y a tant de choses qui arrivent, » dit-il, « et tant « de choses qui n'arrivent pas, qu'un honnête journaliste ne doit « jamais être à court de nouvelles. » L'intrigue est menée par une jeune châtelaine, qui vient d'hériter d'une grosse fortune; il faut qu'avec son esprit pratique elle tire d'embarras « ces homme « qui savent bien réformer un État, mais non conquérir une « femme »; elle-même se marie avec le docteur Bolz, et elle lui apporte en dot *l'Union*, dont elle est devenue l'unique actionnaire.

Freytag ne s'est essayé qu'une fois, et sans beaucoup de succès,

1. Une pièce de M. Sardou, *la Maison Villeneuf*, a un dénouement semblable, mais il est peu probable que M. Sardou ait connu le drame de Freytag.

dans la grande tragédie en vers; *les Fabiens* [1] ne sont qu'une belle étude historique. Nous savons bien par Tite Live qu'au temps des Fabiens les tribuns du peuple proposèrent une loi pour autoriser les mariages entre patriciens et plébéiens; mais nous ne comprenons plus que, pour faire passer cette loi, il ait fallu de violents débats et presque une guerre civile.

S'il fallait définir d'un mot l'œuvre multiple de Freytag, on pourrait dire que c'est une glorification du travail, ou, ce qui revient au même, de la bourgeoisie; car, à l'époque de Freytag, les couches inférieures de la société n'avaient pas encore attiré l'attention des écrivains. A ce point de vue, son premier roman, *Doit et Avoir*, est le plus caractéristique de ses écrits; ce fut aussi celui qui le classa définitivement, aux yeux des contemporains, entre les différentes écoles qui se partageaient la littérature. Les derniers romantiques et les adeptes de la Jeune Allemagne virent dans ce livre une dérogation à l'idéal, un rétrécissement du domaine de l'imagination; pour les réalistes, qui commençaient à se reconnaître et à se grouper, c'était la promesse d'un art nouveau. Mais ce que les uns et les autres s'accordèrent à louer, c'est l'intérêt du sujet, qui était actuel, tiré des entrailles de la nation. L'action se passe en trois endroits différents, qui ont chacun leur physionomie, leur atmosphère spéciale : le comptoir du négociant Schrœter, le château du baron de Rothsattel et l'antre de l'usurier Ehrenthal. Dans le premier règne le bien-être qui est le fruit du travail, et qui ne profite pas seulement à quelques-uns, mais qui se répand, se communique, sème l'aisance alentour; dans le second, c'est la fortune improductive, qui s'écoule et se perd dans l'oisiveté et l'insouciance; dans le troisième, le gain illicite et honteux, qui s'accroît aux dépens de la richesse publique. Le héros principal, Antoine Wohlfart, fils d'un petit fonctionnaire, élevé dans des traditions de loyauté et de vertu, n'éprouve que du dégoût devant les pratiques ténébreuses de l'usure; mais un entraînement chevaleresque lui fait essayer un instant de relever la fortune compromise du baron; enfin, mûri par l'expérience et reconnaissant sa vraie vocation, il revient à la boutique de Schrœter, dont il devient le beau-frère et l'associé. C'est l'apprentissage de Wohlfart, son éducation morale, qui forme le vrai sujet du roman;

1. *Die Fabier, Trauerspiel in fünf Acten*, Leipzig, 1859.

mais le fil conducteur se perd trop souvent au milieu des digressions, et le récit gagnerait à être resserré.

Le tableau du travail qui crée la richesse appelait un pendant, celui du travail désintéressé. Freytag eut un jour, à Leipzig, un entretien avec le philologue Moritz Haupt, et celui-ci lui raconta que dans une petite ville de la Westphalie, dans le grenier d'une vieille maison, étaient conservés les restes d'une bibliothèque de couvent. « On pourrait bien découvrir là, » ajoutait-il en plaisantant, « les décades perdues de Tite Live. » Ce récit fournit à Freytag le sujet du *Manuscrit perdu*, à la seule différence près qu'à Tite Live il substitua son auteur favori, Tacite. Le professeur Werner, qui, moins heureux que Moritz Haupt, a encore sa réputation à faire, veut doter le monde d'une édition des œuvres complètes de Tacite. Après bien des recherches, il trouve non pas le manuscrit perdu, mais une jeune fille, très ignorante en latin et en beaucoup d'autres choses, dont il complète l'instruction, et qui, en récompense de ses leçons, lui donne le bonheur domestique. Le roman est très long; le nombre des personnages accessoires est considérable. C'est moins une histoire suivie qu'une série de tableaux de genre, tracés d'un crayon léger et humoristique. Le professeur touche à toutes sortes de questions, et ses discours ne sont pas toujours ennuyeux. Un jour, par exemple, à propos d'une lecture d'Hérodote, il dit à Ilse, devenue sa femme : « Tu n'es pas seulement « ce que tu crois être, un être humain, né pour ressentir la joie « et la douleur, attaché à d'autres êtres, tes pareils, par les liens « de la nature, de l'amour ou de la foi; tu es aussi tributaire « d'une puissance terrestre, à laquelle tu ne penses pas souvent, « et qui cependant dirige ta vie depuis ton premier jusqu'à ton « dernier souffle. Quand je te dis que tu es un enfant de ton « peuple, un enfant de l'humanité, ce mot te paraît tellement « courant, que tu en oublies le sens profond. Et cependant, de « toutes nos relations sur cette terre, celle-là est la plus haute. « Nous sommes trop habitués dès l'enfance à ne donner notre « affection qu'à des individus auxquels la nature ou un libre « choix nous a unis, et nous ne réfléchissons pas que notre « peuple est l'ancêtre qui nous a donné nos parents, et de qui « nous tenons la langue que nous parlons, nos mœurs et nos « usages, tout notre avoir et jusqu'à la possibilité de vivre. Il est « vrai que ce n'est pas notre peuple seul qui détermine ainsi

« notre destinée; tous les peuples de la terre sont comme des « frères, et chaque peuple en particulier contribue à déterminer « la vie et la destinée des autres. Tous ensemble ont vécu, ont « souffert, ont travaillé, afin que tu puisses vivre, te réjouir et « travailler [1]. »

Ces paroles contiennent en germe le dernier, le plus long et le plus inégal des romans de Freytag, *les Ancêtres.* C'est l'histoire d'une famille, dont l'origine remonte au IVe siècle, et dont les derniers descendants assistent à la révolution de 1848. Ingo le Vandale, qui est parti des bords de l'Oder pour combattre les Romains sur le Rhin, se perpétue dans Victor Kœnig, le chef de la corporation d'étudiants « les Vandales », qui, après avoir fait de la critique de théâtre et avoir échappé aux filets d'une actrice, fonde un journal dévoué, comme les *Grenzboten*, au libéralisme pratique et à la politique prussienne. Le premier ancêtre s'établit au cœur de l'Allemagne, dans cette pittoresque et légendaire Thuringe, qui verra plus tard les miracles de sainte Élisabeth et la lutte chevaleresque des Minnesinger, et qui donnera asile à Luther. Puis les générations issues de lui reparaissent, après des éclipses momentanées, à toutes les époques marquantes de l'histoire d'Allemagne. Nous assistons successivement aux migrations des tribus germaniques, à la prédication du christianisme par saint Boniface, à la mêlée confuse de la société féodale, à l'établissement de l'ordre Teutonique en Prusse, à l'anarchie qui suit la guerre de Trente Ans, enfin au relèvement de l'Allemagne après 1813. La guerre de 1870 est exclue du plan, sans doute comme trop récente; mais on voit

1. « Du bist nicht nur, wofür du dich hältst, ein Mensch, geschaffen zu Leid « und Freude, durch Natur, Liebe, Glauben mit Einzelnen verbunden, du bist « zugleich mit Leib und Seele einer irdischen Macht verpflichtet, um die du nur « wenig sorgst, und die doch vom ersten bis zum letzten Athemzuge dein Leben « leitet. Wenn ich dir sage, dass du ein Kind deines Volkes und dass du ein Kind « des Menschengeschlechts bist, so ist dir das Wort so geläufig, dass du wohl « nicht mehr an die hohe Bedeutung denkst. Und doch ist dies Verhältniss das « höchste irdische, in dem du stehst. Zu sehr werden wir von kleinauf gewöhnt, « nur die Einzelnen, mit denen uns Natur oder freie Wahl verbindet, in unser Herz « zu schliessen, und selten denken wir daran, dass unser Volk der Ahnherr ist, « von dem die Eltern stammen, der uns Sprache, Recht, Sitte, Erwerb und jede « Möglichkeit des Lebens, fast alles, was unser Schicksal bestimmt, unser Herz « erhebt, geschaffen und zugetragen hat. Freilich nicht unser Volk allein; denn « auch die Völker der Erde stehen wie Geschwister neben einander, und ein Volk « hilft Leben und Schicksal der andern bestimmen. Alle zusammen haben gelebt, « gelitten und gearbeitet, damit du lebst, dich freust und schaffst. » (*Die verlorene Handschrift*, 2e livre, chap. VII).

comme, dans la pensée de l'auteur, tout aboutit à cet événement capital, dernier résultat du travail inconscient des siècles passés. Ce que Freytag veut montrer, ce n'est pas tant le développement de la civilisation germanique que l'unité du caractère allemand, aux prises, d'un côté, avec l'esprit latin, et, de l'autre, avec la barbarie slave; car l'ennemi, pour lui, n'est pas moins à l'est qu'à l'ouest, et il a gardé dans son cœur silésien une aversion, souvent injuste, pour le voisin polonais et russe. Les deux premières parties du roman, *Ingo* et *Ingraban*, sont de beaucoup les plus intéressantes, et même les seules vraiment originales; il y règne un souffle de fraîcheur et d'ingénuité qui vient directement de l'ancienne épopée; quelques tableaux font penser aux *Nibelungen*. La suite tourne de plus en plus au roman historique, où les mœurs du passé sont vues à travers le présent; les personnages deviennent des symboles; les scènes d'amour se ressemblent. Toute l'histoire se termine par deux mariages entre bourgeois et aristocrates; la fusion des classes s'ajoute à l'identité permanente de la race.

Freytag a été un des auteurs de ce temps à qui ses lecteurs sont restés le plus fidèles; il le devait en partie au choix de ses sujets, en partie aussi à certaines qualités d'élégance et de netteté, et il est juste d'ajouter, à une fécondité réelle. Il n'a pas eu besoin de flatter ou seulement de consulter le goût du public. Son public et lui étaient faits pour se comprendre. Bourgeois convaincu, à une époque où la bourgeoisie prenait décidément l'empire, patriote sincère dans un moment de réveil national, il répondait, par toute la tournure de son esprit, au vœu du grand nombre. Même avec un moindre talent, le succès du jour ne lui aurait pas manqué; mais il a eu assez de verve et d'originalité pour donner à quelques-unes de ses œuvres une valeur durable [1].

4. — PAUL HEYSE.

Freytag est un ami de la bourgeoisie, très bourgeois lui-même; en politique, il est ce que nous appellerions aujourd'hui un opportuniste. Paul Heyse est, au contraire, l'homme le moins

1. **Édition des œuvres.** — *Gesammelte Werke*, 22 vol., Leipzig, 1886-1890. — **A consulter** : Seiler, *Gustav Freytag*, Leipzig, 1898. — Sur *les Ancêtres*, voir deux articles de la *Revue des Deux Mondes*, du 1er décembre 1874 (A. Réville) et du 1er novembre 1881 (J. Bourdeau).

bourgeois du monde; il a le dédain de l'artiste pour le *philistin*; et s'il est libéral, c'est à condition que son libéralisme ne l'engage avec aucun parti. S'il tenait à constituer un parti quelconque, ce serait une aristocratie de l'intelligence et du goût, de mœurs douces et d'un commerce facile, indulgente aux faiblesses humaines, et faisant surtout de la moralité une affaire de délicatesse intérieure et de distinction personnelle. S'il est une école dont on puisse le rapprocher, c'est celle des anacréontiques; mais il compte parmi les meilleurs d'entre eux. Il a plus de variété dans le talent que les anacréontiques purs. Il s'est appliqué à tous les genres, poésie lyrique, poème, drame, roman; nulle part il n'a été tout à fait médiocre, nulle part aussi il n'a été excellent, sauf dans la nouvelle. Il a créé, en ce dernier genre, quelques récits qui passent à juste titre pour des modèles.

Paul Heyse est le fils du philologue Louis Heyse et le petit-fils du grammairien Auguste Heyse; il est né à Berlin en 1830. Son initiation littéraire se fit dans le salon de l'historien de l'art Franz Kugler, dont il épousa plus tard la fille. Un secret penchant l'attira de bonne heure vers la peinture, et il douta un instant, comme le jeune Gœthe, de sa vraie vocation. Il lui resta, de ses études artistiques, le goût de la beauté plastique et l'habitude de l'observation précise. Il entreprit, en 1852, un voyage en Italie, et, au retour, il accepta la situation de professeur honoraire et pensionné que lui offrait le roi Maximilien II de Bavière. Louis II, successeur de Maximilien, ayant retiré, en 1868, sa pension à Geibel, Paul Heyse renonça volontairement à la sienne, tout en continuant d'habiter Munich. Les deux poètes, que rapprochaient de nombreuses analogies de talent, de caractère et de goût, furent, pendant une trentaine d'années, les inspirateurs d'un petit groupe, où l'on visait surtout à l'élégance de la forme, et où l'on se sentait plus d'affinité avec les arts plastiques qu'avec la philosophie et les sciences.

L'erreur de Paul Heyse n'a pas été d'attribuer une trop grande importance à la forme, mais de la faire trop consister dans la parfaite exécution des détails. Une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, une chanson comme un poème, une tragédie aussi bien qu'un sonnet, a sa forme appropriée, comme une sculpture a son moule, comme une peinture a ses plans successifs. Mais la forme est, avant tout, un ensemble, où toutes les parties se correspondent, et où rien n'est beau isolément. Il y a peu d'œuvres de

Paul Heyse dont on ne puisse détacher de belles pages; mais la plupart de ses grandes compositions sont décousues; des situations qui, prises en elles-mêmes, frappent par la vérité de l'observation, s'accordent mal avec le plan général. Il faut ajouter que toutes les formes dans lesquelles Paul Heyse s'est exercé ne convenaient pas à son talent. Deux de ses meilleurs ouvrages en vers, le récit intitulé *la Fiancée de Chypre*, et *Thécla*, poème en neuf chants, sont écrits le premier en octaves, le second en hexamètres [1]. Le sujet de *la Fiancée* est emprunté à Boccace. Thécla est une martyre condamnée à être brûlée vive, et sauvée à la fin par une sorte de miracle : un orage éteint le bûcher, et le prêtre qui y avait mis le feu est frappé de la foudre. Le poète a pensé que la forme antique convenait à la gravité du sujet, mais il manie l'hexamètre avec infiniment moins d'art que la stance italienne. Les nombreuses tragédies de Heyse, ses comédies et ses drames ont pour la plupart passé sur la scène et ont plu dans leur nouveauté; aucune de ses pièces ne s'est maintenue au répertoire. Ce qui a fait durer ses nouvelles en prose, c'est l'étroitesse du cadre, où un simple fait est suivi dans son développement naturel, l'ingénuité du récit, où l'auteur n'intervient jamais par des réflexions, et un réalisme délicat qui s'éclaire d'un reflet de poésie.

Idéaliste ou discrètement réaliste dans l'art, Paul Heyse est optimiste en morale. L'homme, selon lui, a un penchant naturel au bien; il n'a qu'à obéir à la voix qui lui parle intérieurement; tout son malheur vient de ce qu'il écoute parfois des commandements étrangers. La plupart des personnages qu'il nous présente sont beaux physiquement et moralement; il les peint en quelques traits, et le plus souvent par une attitude caractéristique ou une action significative. Il leur prête volontiers une certaine distinction aristocratique (*Vornehmheit*). Ses figures de femmes sont aimables, et il faut qu'elles le soient, puisqu'il assure lui-même n'avoir jamais pu en imaginer une sans en devenir amoureux. La femme a ordinairement, dans les nouvelles de Heyse, le beau rôle; elle sait se donner, mais avec une fierté intime et consciente qui double la valeur du don. Celui de ses ouvrages qui donne l'idée la plus complète non pas de son talent, mais du genre de caractères et de sentiments

1. *Die Braut von Cypern*, Stuttgart, 1856. — *Thekla*, Stuttgart, 1858.

qu'il aime à peindre, c'est son grand roman en trois volumes, intitulé *Enfants du monde*. Ces enfants du monde, artistes, politiciens, grandes dames et filles du peuple, diffèrent d'opinion sur bien des points, et des conversations intéressantes s'engagent entre eux; mais ils ont même dédain pour la morale commune, pour la religion officielle, pour tout ce qui tend à ramener l'homme à un type uniforme. Ils ont passé par l'école de Hegel et de Strauss; ils jouent innocemment avec la libre pensée, et, au fond, leur plus chère croyance est la bonté de la nature humaine [1].

5. — OTTO LUDWIG.

Otto Ludwig a été revendiqué par l'école réaliste; mais son œuvre est trop fragmentaire pour qu'on puisse la définir et la classer avec quelque précision. Il n'a jamais su dégager nettement sa personnalité, au milieu des influences diverses qui agirent sur lui. Parmi les vivants, l'acteur Devrient et le conteur Auerbach furent ses principaux conseillers; ses modèles dans le passé furent surtout Shakespeare et Hoffmann. Deux causes l'empêchèrent de donner sa mesure : un esprit indécis, passionné pour tous les arts, mais flottant entre mille projets, et une affection nerveuse qui se déclara dès sa jeunesse et qui plus tard ne lui permit jamais qu'un travail inégal et hâtif. Il est né à Eisfeld, dans la Thuringe, en 1813. Ayant perdu son père en 1825, sa mère en 1831, il fut d'abord commis de magasin chez un oncle; puis il se rendit à Leipzig, avec une pension du duc de Meiningen, pour étudier la musique sous la direction de Mendelssohn. Devrient le gagna au théâtre; il s'établit à Dresde, en 1843, et composa ou esquissa une série de pièces, dont quelques-unes seulement arrivèrent à la scène. Il se maria en 1852. « Ma

1. *Kinder der Welt*, 3 vol., Berlin, 1873. — **Éditions des œuvres** : Paul Heyse a donné ses *Gesammelte Werke* en deux séries (10 vol., Berlin, 1871; 6 vol., Berlin, 1880), et un choix de ses nouvelles (*Auswahl fürs Haus*) en 3 vol. Il vient de faire paraître un intéressant volume de Souvenirs : *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Berlin, 1900. — Heyse est bon traducteur; il a publié : *Spanisches Liederbuch* (avec Geibel; Berlin, 1852), *Italienisches Liederbuch* (Berlin, 1860) et des traductions de Giuseppe Giusti (Stuttgart, 1875) et de Leopardi (2 vol., Berlin, 1878). — Enfin il a fondé, en 1871, une vaste collection de nouvelles allemandes et étrangères (*Deutscher Novellenschatz* et *Novellenschatz des Auslandes*), où il a eu pour collaborateurs Hermann Kurz et Louis Laistner.

« femme, » écrit-il quelque temps après, « est mon régisseur, mon « secrétaire, et provisoirement aussi mon public; nous nous pri- « vons sans peine des divertissements qui ne tiennent pas entre « nos quatre murs. » La solitude, qu'il avait d'abord acceptée de bonne grâce, devint bientôt pour lui une nécessité; ses dernières années ressemblent à celles de Henri Heine; il mourut en 1865.

Le Forestier héréditaire [1], le plus grand succès dramatique de Ludwig, plaît par le réalisme des détails et par l'originalité du caractère principal; mais l'ensemble est d'une composition arbitraire et invraisemblable. Le garde forestier Ulric est l'administrateur à peu près indépendant et irresponsable d'un domaine privé; il est vrai que, si sa responsabilité civile est nulle, la responsabilité morale qu'il s'impose est d'autant plus grande. Non seulement il se ferait scrupule de détourner un denier de l'avoir qui lui est confié, mais il met son orgueil à ce que ses plantations prospèrent, à ce que son exploitation soit la plus productive de la région. Son emploi s'est transmis de père en fils dans sa famille, depuis un temps immémorial, et il estime aujourd'hui que possession fait droit. Qui oserait le déposséder, à moins de lui prouver qu'il a manqué un seul instant à son devoir? Il aime les siens, comme il aime sa forêt, et c'est beaucoup dire; mais il veut être le maître dans sa maison, comme il l'est dans sa forêt, et, pour ne pas compromettre son autorité, il se met en garde contre les entraînements de son cœur. Il est brusque en paroles et n'admet aucune réplique; il feint d'être dur, pour ne pas paraître faible. « Par exemple, » dit-il, « ma femme ne peut pas voir « souffrir un homme : aussi les malheureux viennent en foule, et « je voudrais bien savoir ce qui arriverait si je la louais en face « pour le bien qu'elle fait? C'est pourquoi je grogne et je jure « comme un soudard, mais tout doucement je m'écarte, pour « qu'elle ait les mains libres, et, quand c'est fait, je reviens, « comme par hasard, et je grogne encore. Alors on dit : « Le « forestier est pire qu'un diable, mais sa femme et ses filles sont « des anges. » On le dit même de façon à ce que je puisse l'en- « tendre; alors je prends des airs encore plus féroces, mais inté- « rieurement je suis content. » Ulric est, comme on voit, un bourru bienfaisant. Il se trouve souvent en conflit avec son pro-

1. *Der Erbförster*, 1850.

priétaire, le riche fabricant Stein, qui, s'il ne tient pas à commander, veut du moins qu'on le consulte, ou qu'on ait l'air de le consulter. Il en résulte des brouilles, qui durent un jour, une heure, et qu'on apaise le verre en main; car Stein et Ulric sont de vieux amis, qui se considèrent comme égaux, quoique l'un, en réalité, dépende de l'autre. Ils viennent même de fiancer ensemble leurs enfants, et, au commencement du premier acte, Ulric donne à son futur gendre Robert des instructions sur la manière de gouverner une femme et une maison. Il y a là tous les éléments d'une bonne comédie bourgeoise; mais voilà que tout d'un coup le ton change, et la comédie tourne au mélodrame. Une nouvelle querelle éclate entre Stein et Ulric; elle pourrait s'arranger comme les autres, mais Ulric s'entête, et Stein, sans trop réfléchir à ce qu'il dit, le déclare destitué de son emploi. Puis l'action mélodramatique se déroule à travers une série de hasards et de malentendus. Il se trouve qu'un braconnier a tué le nouveau forestier, successeur d'Ulric; un fils d'Ulric est accusé du meurtre; l'erreur se reconnaît aussitôt, sans que le drame s'éclaircisse. Robert tue le braconnier; Ulric, sur le rapport d'un bûcheron, s'imagine que son fils a été tué; il veut le venger, mais le coup atteint sa propre fille, qui couvre son fiancé de son corps. On arrive haletant à la dernière scène, où Ulric se donne la mort. Le poète a mis beaucoup d'art à rendre vraisemblable ce qui ne pouvait l'être; on trouve çà et là des points de contact avec *les Chasseurs* d'Iffland et avec *la Famille Schroffenstein* de Kleist; la meilleure partie du drame est l'exposition.

L'œuvre dramatique la plus importante de Ludwig, après *le Forestier*, c'est sa tragédie en vers et en cinq actes, *les Macchabées*. Il en a fait, de 1850 à 1852, trois rédactions successives, portant l'intérêt tantôt sur la mère des Macchabées, tantôt sur les fils, tantôt sur le peuple juif tout entier, et il avoue qu'à la fin le sujet cessa de l'intéresser. Il en est résulté une action confuse, des caractères flottants, un dialogue inégal. Laube put maintenir pendant quelques années la pièce sur la scène de la Hofburg, avec de fortes coupures; puis elle disparut du répertoire.

Ce n'est qu'après la mort de Ludwig qu'on a connu toute la diversité des sujets qui l'occupaient constamment. Comme Gœthe, il avait toujours plusieurs ouvrages sur le métier; mais Gœthe mûrissait son plan avant de prendre la plume, et il attendait le moment favorable pour le mettre à exécution; Ludwig écrivait,

corrigeait, refaisait, ne se fixait jamais, et le travail entièrement terminé ne le satisfaisait pas encore. Ses œuvres posthumes contiennent quelques pièces complètes et une quantité de fragments et de projets. *Mlle de Scudéry*, déjà publiée en 1870, a été représentée, avec des succès divers, sur plusieurs théâtres, la première fois en 1891 ; le sujet est pris dans un conte d'Hoffmann; le personnage principal n'intervient pas assez dans l'action, et l'intérêt languit. *Les Droits du cœur* sont une œuvre de début, et presque de jeunesse, une combinaison de *Roméo et Juliette* et de *Catherine de Heilbronn*. *La Rose du presbytère* est un drame qui se termine, comme *le Forestier*, par une horrible catastrophe. *Hans Frei* est une comédie d'intrigue dont l'action se passe au temps de la Renaissance [1]. La plupart des fragments se rapportent à des sujets historiques, anciens ou modernes. On se trouve là en présence d'une ample matière qui malheureusement est restée informe.

Ce furent principalement les conseils et l'exemple d'Auerbach qui tournèrent Otto Ludwig vers le genre romanesque. *La Heiterethei*, qu'il publia en 1855, est un récit villageois, plus réaliste même et plus paysannesque que les récits d'Auerbach; c'est l'histoire « d'une Brunhilde et d'un Siegfried de village [2], » qui commencent par se haïr, comme deux puissances ennemies, et qui finissent par s'unir, se sentant faits l'un pour l'autre. Le roman a des parties intéressantes; mais l'action est trop ralentie par les épisodes, et encombrée de personnages auxquels on ne s'intéresse pas.

Une seule œuvre d'Otto Ludwig est restée populaire : sa nouvelle intitulée *Entre ciel et terre* [3]. C'est l'histoire de deux frères ennemis, qui représentent, selon sa propre déclaration, « les deux pôles de la vie morale ». « L'un, » ajoute-t-il, « a trop « peu de conscience, l'autre en a trop; l'un se perd par la frivo« lité, l'autre par un excès de scrupule : la sagesse serait au « milieu. » Le premier a l'action prompte et irréfléchie; il n'agit,

1. *Fräulein von Scuderi, Die Rechte des Herzens, Die Pfarrose, Hans Frei.* — Ludwig Geiger pense que *Hans Frei* pourrait, avec quelques coupures, faire fortune sur un théâtre; il regrette aussi que *la Rose du presbytère* n'ait jamais été représentée. Voir un article publié d'abord dans les *Monatshefte* de Westermann de 1893 (*Dichter und Frauen*, Berlin, 1896).

2. L'expression est de L. Geiger (article cité). — Le nom de l'héroïne vient de la sérénité inaltérable de son humeur (*heiter*); voir les premières pages.

3. *Zwischen Himmel und Erde*, Francfort, 1856.

du reste, que pour satisfaire ses penchants égoïstes. Le second se défie de ses pensées les plus généreuses, exprime mal ce qu'il sent vivement, et n'agit avec une entière résolution que lorsqu'il peut se dévouer pour les autres. Ils sont rivaux en amour; ou plutôt, l'un d'eux se sacrifie, ne se croyant pas aimé; l'autre épouse par intérêt la femme qu'il n'aime pas, et semble heureux, jusqu'au jour où l'envie, l'orgueil blessé et un remords involontaire nourrissent en lui une haine croissante contre le frère dont il reconnaît la supériorité. Une scène pathétique, qui rappelle un des derniers chapitres de *Notre-Dame de Paris*, a lieu dans les combles d'une église, « entre ciel et terre », car les deux frères sont couvreurs. L'un d'eux tombe dans le vide, en voulant précipiter l'autre, et le survivant ne songe plus désormais qu'à réparer les suites d'une catastrophe qu'il se reproche de n'avoir pas su éviter. L'analyse psychologique est très fine, et l'auteur montre avec un grand art comment les personnages arrivent peu à peu à lire dans leur propre cœur et à se rendre compte de leurs vrais sentiments. Il est regrettable que Ludwig n'ait voulu écrire des nouvelles que dans les intervalles de ses drames; c'était peut-être là sa vraie vocation [1].

6. — AUTEURS DRAMATIQUES.

Après Frédéric Hebbel, Richard Wagner, Gustave Freytag, Otto Ludwig, l'histoire du théâtre offre peu de noms remarquables. Le drame sérieux se rattache de préférence à Hebbel, ou à la Jeune Allemagne, ou même encore à la période *Sturm-und-Drang*. On prend volontiers la violence pour de la force, la déclamation pour de l'éloquence. Ce qui frappe, c'est la faveur dont jouit, pour le choix des sujets, la Révolution française, faveur due en grande partie aux agitations politiques de 1830 et de 1848.

Christian Griepenkerl, un écrivain suisse, né en 1810 à Hofwyl, dans le canton de Berne, professeur à Brunswick, mort en 1868, débute, en 1851, par un *Robespierre*, qui est resté sa meilleure pièce, quoiqu'elle ne soit pas exempte de singularités. Elle est écrite en prose; seule, Thérèse Cabarrus, plus tard Mme Tallien, parle en vers dans une scène épisodique. Une visite de Robes-

1. Éditions. — *Œuvres complètes*, publiées par Ad. Stern et Erich Schmidt, 6 vol., Leipzig, 1891. — Choix, par V. Schweizer, en 3 vol., Leipzig, 1898.

pierre aux tombeaux de Saint-Denis n'est qu'un hors-d'œuvre; mais l'entrevue où éclate la guerre entre lui et Danton ne manque pas de grandeur. *Les Girondins* (1852) pèchent par le défaut d'action. Griepenkerl n'a-t-il pas fait trois actes sur *Napoléon à Sainte-Hélène* (1862)? Rien ne prouve mieux son peu de connaissance des lois du théâtre.

Albert-Émile Brachvogel, né à Breslau en 1824, acteur sifflé à Vienne, puis secrétaire du Théâtre de Kroll à Berlin, mort en 1878, a eu un succès retentissant avec *Narcisse*, tragédie en cinq actes, en prose (1857). Narcisse n'est autre que le neveu de Rameau, dont l'auteur fait le premier mari de la marquise de Pompadour. Il devient le pivot d'une intrigue dont le but est de faire tomber la marquise en disgrâce. Une représentation dramatique amène le dénouement, comme dans *Hamlet*. Narcisse, avant de mourir, se charge, au nom du poète, de prédire la Révolution. Brachvogel a beaucoup écrit; il a fait aussi de longs romans, l'un sur Beaumarchais, un autre sur le Hollandais volant ou le Vaisseau-Fantôme, un autre encore sur Hamlet, où le héros de Shakespeare est identifié avec le comte d'Essex. Il a fait lui-même un choix de ses œuvres en quatre volumes [1], où il y aurait encore à faire un choix.

Un écrivain d'une tout autre sorte est Rodolphe Gottschall, né à Breslau en 1823, moins original peut-être, mais d'un goût plus pur et d'un esprit plus cultivé. Son principe est que le poète doit être « moderne » et, autant que possible, allemand. « La « poésie n'est pas un champ d'expérience, elle doit rendre l'esprit « du siècle. La Grèce lui a donné la forme plastique; le roman- « tisme, la fleur du sentiment; les deux choses doivent s'unir « pour constituer ce qui est vraiment humain [2]. » Par la forme, Gottschall se rattache à l'école de Weimar. Dans ses drames, l'influence de Schiller est visible; le meilleur est *Mazeppa* (1858). Ses deux comédies historiques, imprimées en 1865, *Pitt et Fox* et *les Diplomates*, reparaissent de temps en temps sur les scènes allemandes. Gottschall, lui aussi, avait commencé par un *Robespierre* (1845), au temps de son exubérante jeunesse, où il se faisait exclure des universités de Kœnigsberg et de Breslau. Parmi

1. Berlin, 1873.
2. *Die Deutsche Nationallitteratur des XIX. Jahrhunderts*, 6e éd., 4 vol., Breslau, 1892. Préface.

ses romans, le plus intéressant est *Feuilles sèches*, qui retrace les agitations politiques de la Prusse Orientale aux environs de 1840[1]. Depuis 1870, le libéralisme de Gottschall s'est fondu dans un *nationalisme* qui ne porte plus ombrage aux couronnes; le grand-duc de Saxe-Weimar l'a nommé conseiller aulique, puis conseiller privé, et l'empereur Guillaume Ier lui a conféré la noblesse héréditaire[2].

Dans la comédie, Jules-Rodrigue Benedix s'est fait une place modeste, mais une place à part. S'il ne s'élève pas très haut, du moins il n'imite personne. « C'est un fait significatif, » dit un historien allemand, « que les auteurs qui présentaient alors « au théâtre des ouvrages de leur invention les présentaient « comme « comédies originales », ou « drames originaux », et « cet usage s'est conservé. Le public était tellement habitué à « n'entendre que des traductions ou des imitations, qu'il fallait « lui signaler expressément ce qui n'était ni imité ni traduit. Il « est vrai que dans bien des cas cette désignation n'avait pas « plus de valeur que cette étiquette que les marchands chinois « mettent sur leur boutique : *Ici l'on ne trompe pas le public*[3]. » Né à Leipzig en 1811, Benedix avait à peine terminé ses premières études lorsqu'il s'engagea dans la troupe de Bethmann, avec laquelle il fit plusieurs tournées en Saxe. Il parcourut ensuite, tantôt comme acteur de comédie ou de drame, tantôt comme chanteur d'opéra, la Westphalie et les contrées du Rhin; il remplissait honnêtement ses rôles, sans manifester un talent particulier dans aucun genre. Plus tard, il devint directeur de théâtre à Wesel, à Cologne, à Francfort, et même professeur de déclamation. Il mourut à Leipzig en 1873. Ses comédies, au nombre de quatre-vingt-cinq, sont presque toutes des scènes de la vie bourgeoise, non dépourvues de gaieté, mais d'un comique parfois trivial. Les plus connues sont *le Vieil Étudiant*[4], son début, *le docteur Wespe*, satire assez piquante des journalistes, *le Cousin*,

1. *Welke Blätter*, 3 vol., Breslau, 1877. — Voir aussi *Jugenderinnerungen*, Berlin, 1898.

2. **Wilhelm Jordan.** — Il faut, avant de quitter la poésie tragique, donner un souvenir à *la Veuve d'Agis*, couronnée par l'intendance du théâtre de Munich, en 1858; l'auteur est Wilhelm Jordan, né en 1819 dans la Prusse Orientale, membre du parlement de Francfort en 1848, et qui, depuis, est allé de ville en ville réciter ses *Nibelungen*, mis en vers allitérés (Francfort, 1868-1874).

3. H. Kurz, *Geschichte der deutschen Litteratur*, au 4e volume.

4. *Das bemooste Haupt*, 1841.

l'Entêtement, *le Procès*, *les Domestiques*. Les intrigues ne sont pas très variées; les complications naissent d'un malentendu, d'une lettre égarée, d'une confusion de personnes, quelquefois aussi du développement naturel des caractères. Le dialogue, sans être particulièrement spirituel, a de la facilité et de l'entrain. Benedix n'apportait donc, au fond, rien de nouveau dans la littérature, mais on lui sut gré de peindre les mœurs allemandes et de se passer de modèles étrangers : ainsi s'explique la longue faveur dont il a joui [1].

La comédie de Benedix, plus ou moins gaie, mais toujours pleine de bonnes intentions, se continue avec Gustave de Putlitz et Ernest Wichert. Putlitz, que nous connaissons déjà comme auteur d'un « bouquet de contes », a été intendant du théâtre de Schwérin et directeur du théâtre de la cour à Carlsruhe. Un acte lui suffit ordinairement pour développer ou du moins esquisser une idée. *On n'oublie que le cœur*, *Ne jouez pas avec le feu*, sont d'agréables divertissements de salon. Dans *Guerre et Paix en famille*, toutes les opinions politiques se heurtent sans trop se blesser; un domestique dont la lecture des journaux socialistes a brouillé l'esprit est le personnage comique de la pièce [2]. Putlitz a écrit aussi des drames; son *Testament du Grand Électeur* [3] a eu un grand succès momentané, dû en partie au caractère patriotique du sujet.

Ernest Wichert, né en 1831 dans la Prusse Orientale, conseiller de justice à Berlin de 1887 à 1896, a dû, lui aussi, sa renommée moins à des drames comme *Maurice de Saxe* (1873), où il marchait sur les traces de Robert Prutz, de Henri Kruse, de Robert Giseke, qu'à ses comédies légères, telles que *le Fou de la Fortune*, c'est-à-dire l'homme qui n'a pas de chance, *Plier ou rompre*, *un Écart* et *les Réalistes* [4].

1. **Éditions.** — Une collection à peu près complète des comédies de Benedix a été publiée en 27 vol. (Leipzig, 1846-1874); lui-même en avait fait un choix dans son *Théâtre de famille* (*Haustheater*, Leipzig, 1862), qui a été souvent réimprimé. — Son ouvrage posthume, *la Shakespearomanie* (Stuttgart, 1874), où il prétendait guérir les Allemands de leur engouement pour Shakespeare, n'a converti ni le public ni les auteurs.

2. *Das Herz vergessen*; *Spielt nicht mit dem Feuer*; *Familienzwist und Frieden*. — *Lustspiele*, 4 vol., Berlin 1851-1860; *Neue Folge*, 4 vol., 1869-1872.

3. *Das Testament des grossen Kurfürsten*, 1859.

4. *Der Narr des Glücks*, 1869; *Biegen oder Brechen*, 1870; *Ein Schritt vom Wege*, 1873; *Die Realisten*, 1874. — Wichert a été longtemps juge dans une petite ville de la frontière russe et ensuite à Kœnigsberg, et il a peint les mœurs de sa province dans plusieurs séries de nouvelles, plus intéressantes peut-être que ses

Féodor Wehl, ou de Wehlen, un seigneur silésien (1821-1890), releva le genre en y introduisant plus de grâce, de vivacité, et parfois un grain de poésie. Il avait vécu dans le cercle de Varnhagen, et plus tard il avait fréquenté la Jeune Allemagne. Il fut pendant quinze ans directeur du théâtre de Stuttgart. Un des drames qui marque le début de sa carrière, *l'Amour de Hœlderlin* (1852), contient de belles tirades lyriques. Ses *Guêpes berlinoises*, où il a dépensé beaucoup d'esprit, ont perdu en partie leur à-propos. Ses comédies, *On fait des sottises à tout âge*, *Caprice par amour et amour par caprice*, *Il ne faut pas peindre le diable sur le mur*, et d'autres, sont des proverbes dans le genre d'Alfred de Musset [1].

Avec Féodor Wehl, l'imitation française entr'ouvre encore une fois la porte; elle rentrera après 1870, avec Paul Lindau et avec les dramaturges de l'école naturaliste [2].

7. — LE ROMAN HISTORIQUE.

Recueillir les documents que nous a légués le passé, les comparer, les grouper, les réunir en un tableau d'ensemble et leur rendre ainsi la vie, telle est la fonction de l'historien. Mais voici le romancier qui intervient, avec l'intention de parfaire l'œuvre de l'historien; il fait son choix parmi les événements et les personnages, d'après un plan qu'il s'est prescrit, c'est-à-dire d'après une mesure qui lui est personnelle; il invente même des personnages qui n'ont pas vécu, mais qui, assure-t-il, auraient pu vivre; il fait parler les uns et les autres, les installe dans des localités

longs romans. Il a donné des renseignements sur sa vie dans *Richter und Dichter, Ein Lebensausweis* (Berlin, 1899.) Il est mort en 1902.

1. *Alter schützt vor Thorheit nicht*; *Caprice aus Liebe und Liebe aus Caprice*; *Man soll den Teufel nicht an die Wand malen.* — *Lustspiele und Dramen*, 6 vol., Leipzig, 1863-1869. — Féodor Wehl s'est montré, dans quelques domaines spéciaux de la littérature, un historien bien renseigné et agréable à lire. Son ouvrage sur la Jeune Allemagne a été cité plus haut; il faut y ajouter : *Hamburgs Litteraturleben im XVIII. Jahrhundert*, Leipzig, 1856; *Didaskalien*, Leipzig, 1867; *Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung*, Hambourg, 1886; *Zeit und Menschen, Tagebuch-Aufzeichnungen*, Altona, 1883.

2. **Charlotte Birch-Pfeiffer.** — Il faut citer, sinon pour l'histoire littéraire, du moins pour l'histoire du goût public en Allemagne, la productive Charlotte Birch-Pfeiffer, née à Stuttgart en 1800, morte à Berlin en 1868, actrice et directrice de théâtre. Elle possédait une aptitude spéciale pour convertir un roman en drame. — *Gesammelte dramatische Werke*, 23 vol., Leipzig, 1863-1880.

précises, les enveloppe dans une intrigue commune; bref, à la vérité d'observation il substitue une vérité d'imagination, dont il prend le plus souvent les éléments autour de lui. Il prétend faire le roman du passé, et il ne fait que le roman du présent. Le roman historique est donc un genre factice. Un roman, aussi bien qu'un drame, ne peint jamais que l'époque où il a été écrit, et le vrai roman historique est celui que chaque siècle trace de lui-même, dans sa poésie, dans son théâtre, et même dans ses romans de mœurs.

Walter Scott a créé le roman historique, non seulement pour l'Angleterre, mais pour l'Europe entière. En Allemagne, l'imitation de Walter Scott remplit tout le siècle, et, si l'on met à part le *Lichtenstein* de Hauff, elle n'a produit aucune œuvre réellement importante. Karl Spindler, né à Breslau en 1796, élevé à Strasbourg, longtemps comédien ambulant, eut un grand succès avec *le Bâtard* (1826) et avec *le Juif* (1828); plus tard, il se dépensa en productions hâtives; il mourut en 1855. *Le Bâtard* est une histoire chevaleresque du temps de l'empereur Rodolphe II; *le Juif* est un tableau de mœurs de la fin du moyen âge. Spindler emprunte surtout à Walter Scott ses artifices de narrateur; il sait piquer la curiosité, suspendre le récit, reculer le dénouement; mais la peinture des caractères est superficielle, et le style manque de distinction. Willibald Alexis, ou, de son vrai nom, Wilhelm-Henri Hæring, était, comme Spindler, originaire de Breslau [1]; il naquit en 1798; il fut quelque temps conseiller référendaire à la cour d'appel de Berlin; après qu'il eut produit rapidement une série de longs ouvrages, l'affaiblissement de sa santé le réduisit presque à l'inaction, et il passa les dernières années de sa vie dans un village de la Thuringe, où il mourut en 1871. Il publia, en 1823, un roman en trois volumes, sous ce titre : *Walladmor, librement traduit de l'anglais de Walter Scott*, et tout le public, même lettré, fut dupe de sa mystification. La scène de *Walladmor* est en Écosse. Plus tard, Alexis, mieux inspiré, peignit les mœurs du Brandebourg, qu'il connaissait [2]. Son *Cabanis* (1832) retrace la vie de Berlin au temps de Frédéric II,

1. Il appartenait à une famille de réfugiés bretons, du nom de Hareng; il latinisa son nom (*alec*, hareng), et donna à son prénom, Wilhelm, la forme plus germanique de Willibald.

2. *Der Roland von Berlin*, 3 vol., Leipzig, 1840; *Die Hosen des Herrn von Bredow*, 5 vol., Leipzig, 1846-1848.

et contient, en particulier, des détails intéressants sur la colonie française. Mais, chez lui, le manque d'art est peut être encore plus sensible que chez Spindler; tout est au même plan, les digressions abondent, et l'intérêt languit.

Le roman historique offre un intérêt plus direct lorsqu'il touche à des événements récents et presque contemporains; mais, par cela même que ces événements sont plus connus, les altérations qu'on leur fait subir deviennent plus choquantes. Henri Kœnig, né à Fulda en 1790, greffier de justice dans la Hesse Électorale depuis 1847, mort à Wiesbaden en 1867, a peint les débuts de la Révolution en Allemagne dans *les Clubistes de Mayence*, et la cour napoléonienne de Cassel dans *le Carnaval du roi Jérôme*. On détacherait volontiers du premier roman la description de la ville de Mayence; du second, quelques portraits, comme celui de Jean de Müller et du maître de chapelle Reichardt. La part de la fiction est plus grande dans un autre ouvrage, plus ancien, *la Noble Fiancée*, dont la scène est en Savoie. La « noble fiancée » est une jeune fille appartenant à l'aristocratie; elle finit par épouser un fils de bourgeois, et leur union coïncide avec le mouvement révolutionnaire qui amène la suppression des privilèges de la noblesse. Kœnig a créé aussi, dans *William Shakespeare*, un Shakespeare romantique qui est à peu près entièrement de son invention [1].

Willibald Alexis est moins lu qu'autrefois, Spindler et Kœnig entrent déjà dans l'oubli. Le Zurichois Conrad-Ferdinand Meyer, qui appartient à la fin de la période, leur est supérieur pour l'art de la composition. Il est né en 1825, s'est formé par des voyages, a même séjourné à Paris, et s'est retiré ensuite dans sa villa de Kirchberg, au bord du lac de Zurich; il est mort en 1899. Peu mêlé au monde littéraire, Meyer mûrissait lentement ses ouvrages; une certaine réserve instinctive l'empêchait de se produire. On ne connaissait encore de lui que quelques poésies éparses dans les revues, lorsqu'il publia, en 1872, un poème, *les Derniers Jours de Hutten*, où ce précurseur de la Réforme résumait, dans des rythmes sévères, et même un peu monotones, les souvenirs de sa vie agitée. Deux ans après parut le roman de

1. *Die Klubisten in Mainz*, 3 vol., Leipzig, 1847; *König Jerome's Karneval*, 3 vol., Leipzig, 1855; *Die hohe Braut*, 2 vol., Leipzig, 1833; *William's Dichten und Trachten*, 2 vol., Hanau, 1839; 2e éd. (*William Shakespeare*), Leipzig, 1850. — *Gesammelte Schriften*, 20 vol., Leipzig, 1854-1868.

Jürg Jenatsch, histoire d'un pasteur du pays des Grisons, qui, pendant la guerre de Trente Ans, défend l'indépendance de son canton, tantôt contre les Espagnols, tantôt contre les Français. Le livre est riche en scènes pathétiques et en tableaux pittoresques. Le récit tranche, par une certaine brusquerie d'allure, sur la manière diffuse des romanciers allemands. Les mobiles qui font agir les personnages sont à peine indiqués; on croit parfois lire une chronique. Un autre roman de Meyer, *le Saint* [1] (1880), a pour héros l'évêque Thomas Becket; ici encore, l'auteur, peu soucieux d'analyse psychologique, se borne à un simple récit, qu'il met dans la bouche d'un archer suisse. Plus tard, il transporta la scène de ses romans en Italie, sans changer de méthode [2]. Les nouvelles de Meyer se rapportent pour la plupart à l'histoire des guerres de religion; quelques-unes, comme *le Page de Gustave-Adolphe*, montrent qu'il savait au besoin toucher la corde humoristique.

Si le roman historique a, par sa nature, quelque chose d'artificiel, que dire du roman archéologique? Là, l'auteur nous dépaysait tant bien que mal par des détails de mœurs, de costume, d'architecture, ou par l'évocation de personnages célèbres: ici, il prétend nous transporter dans un passé lointain, mystérieux, laborieusement exhumé par la science, et qui n'a plus aucun rapport avec le présent. En pareil cas, les moyens ordinaires d'orientation ne suffisent plus; il faut que l'auteur s'attache à nos pas et, comme un fidèle cicerone, nous guide à travers ses obscurs labyrinthes; il faut, en d'autres termes, que le récit soit accompagné d'un commentaire perpétuel. L'égyptologue George Ebers, né à Berlin en 1837, forcé par une maladie de quitter l'enseignement universitaire, a donné à ce nouveau genre pseudo-historique une vogue qui, pendant une dizaine d'années, a contrebalancé celle du roman réaliste et villageois. Il a retracé, dans *Ouarda* (1876), l'Égypte de Ramsès II; dans *les Sœurs* (1880), celle des Ptolémées; dans *Homo sum* (1878), celle des martyrs chrétiens. *Sérapis* (1884) peint la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie; *la Fiancée du Nil* (1886) nous fait assister à la conquête musulmane. Il y a dans ces livres deux éléments qui se combinent mal : on admire le talent descriptif de l'auteur, mais

1. *Der Heilige*, Leipzig, 1880.
2. *Die Hochzeit des Mönchs*, Leipzig, 1880; *Angela Borgia*, Leipzig, 1890. — A consulter : A. Frey, *Conrad Ferdinand Meyer*, Stuttgart, 1900.

on se défie d'une science accommodée aux besoins d'une aventure fictive. Au reste, le romancier, comme toujours, est de son siècle, et l'on voit que ses prêtres égyptiens ont été à l'école de Hegel et de Spinosa [1].

8. — LE ROMAN EXOTIQUE.

Le roman exotique, qui décrit les pays lointains et les peuples étrangers, et même étranges ou qui nous paraissent tels, a un avantage sur le roman historique : c'est un genre simple et franc. Il ne connaît que deux sortes de documents, les hommes et la nature; il n'a qu'un procédé, l'observation. Plus les sujets sont nouveaux et inattendus, plus l'impression que l'auteur en reçoit est vive, et, pour peu qu'il soit capable de faire partager à ses lecteurs son étonnement ou son émotion, il sera intéressant et même éloquent.

En 1827 parut à Londres un livre sans nom d'auteur, intitulé

1. **Mügge. Félix Dahn. Eckstein. Frenzel.** — Chez Théodore Mügge, né à Berlin en 1806, mort en 1861, tour à tour négociant, soldat, publiciste, surtout grand voyageur, l'intérêt historique est relevé par la description des localités. Mügge a peint la Bretagne dans *la Vendéenne* (1837), la nature tropicale dans *Toussaint* (1840), la Finlande dans *Erich Randal* (1851), la Norvège dans *Afraja* (1854) ; ce dernier roman a été son plus grand succès. Son style a de la couleur; ses sujets rentrent dans le domaine courant de l'intrigue romanesque.

Rien ne montre mieux les inconvénients du genre que de longs ouvrages savamment étudiés et brillamment écrits comme celui de Félix Dahn qui a pour titre *Une lutte pour Rome* (*Ein Kampf um Rom*, 4 vol., 1876). Ce roman décrit la chute du royaume des Goths en Italie; il est accompagné de cartes, quoiqu'une partie des personnages soient fictifs, et que le rôle des personnages historiques soit souvent changé. Dahn a écrit, d'après le même procédé, *les Croisés* (1884), *Gelimer* (1885), *Frédégonde* (1886), *Attila* (1888). Il a même fait des romans mythologiques : *Y a-t-il des dieux?* (*Sind Götter?* 1874), et *la Consolation d'Odin* (*Odhins Trost*, 1880). On ne voit pas, en effet, pourquoi la mythologie ne se prêterait pas aussi bien que l'histoire, à la fantaisie du romancier.

Dans *les Claudiens* d'Ernest Eckstein (1882), des notes explicatives à la fin de chaque volume (il y en a trois) complètent la partie archéologique de l'ouvrage; l'action se passe au temps de Domitien. Le roman de *Prusias* (1883) mêle les guerres de Mithridate à la révolte de Spartacus. *Néron* (1889) est une étude de caractère qui ne perdrait rien à être placée sur le terrain strictement historique; il est vrai que, dans ce cas, bien des nuances auraient dû être rectifiées.

Karl Frenzel, le feuilletoniste de la *Gazette nationale* de Berlin, a traversé toutes les grandes périodes de l'histoire moderne. Son meilleur roman est peut-être celui qui a pour titre *Sol libre* (*Freier Boden*, 3 vol., 1868), où il célèbre l'affranchissement des colonies anglaises de l'Amérique du Nord. Mais quelle faute de goût d'avoir peint Napoléon en cinq volumes sous le titre de *Lucifer* (1873)! Frenzel a réuni ses critiques théâtrales, très utiles à consulter, sous le titre un peu ambitieux de *Berliner Dramaturgie* (2 vol., Hanovre, 1872).

l'Autriche telle qu'elle est (*Austria as it is*), où le système autocratique et clérical de Metternich était vivement attaqué. Le livre, aussitôt traduit en allemand, fut interdit en Autriche et sur le territoire de la Confédération. Il était d'un prêtre défroqué, qui revenait d'Amérique, et qui adopta plus tard le pseudonyme de Charles Sealsfield. Son vrai nom n'a été connu qu'après sa mort, par son testament. Il s'appelait Karl Postl, et il était né, en 1793, aux environs de Znaïm, en Moravie. Après avoir fait ses études au gymnase de Znaïm, il entra comme novice, pour obéir au vœu de sa mère, chez les Bethléhémites de Prague; il reçut la consécration ecclésiastique, et devint même secrétaire de l'ordre. Ayant été chargé, en 1822, de conduire un religieux à Carlsbad, il prit la fuite, s'arrêta quelque temps en Suisse, et se rendit ensuite aux États-Unis, où il acquit le droit de cité. Il fut frappé d'abord de l'esprit d'indépendance qui régnait dans le Nouveau Monde, du besoin d'activité personnelle qui animait le riche et le pauvre, et qui devenait peu à peu le trait commun, le lien entre des hommes de nationalité diverse, indigènes ou étrangers. Cette impression lui resta toute sa vie. Il revint en Allemagne, en 1826, mais repartit presque aussitôt, parcourut les États du Sud de l'Union et le Texas, et prit la direction du *Courrier des États-Unis*, journal français de New-York. Sa santé le ramena en Europe; il vécut pendant quelques années à Londres et à Paris, comme correspondant de journaux américains. En 1832, il s'établit en Suisse. Ce pays, dont les institutions républicaines lui plaisaient, devint sa patrie d'adoption, mais l'Amérique resta la patrie de son esprit. Il traversa plusieurs fois encore l'Atlantique. En 1859, il devint possesseur de sa villa « Sous les sapins », aux environs de Soleure, où il mourut en 1864. Les écrits de Sealsfield touchent à la politique et à la religion, à la culture, à l'industrie et au commerce, à tout ce qui intéresse la colonisation du Nouveau Monde. Son premier roman, *Tokeah ou la Rose blanche*, d'abord rédigé en anglais, plus tard traduit et remanié en allemand, est un épisode de la lutte entre les blancs et les Indiens [1]; *le Virey et les Aristocrates* se rapporte à l'insurrection du Mexique contre le gouvernement espagnol [2].

1. *Tokeah or the White Rose*, 2 vol., Philadelphie, 1828; en allemand sous le titre de *Der Legitime und die Republikaner*, 3 vol., Zürich, 1833.

2. *Der Virey* (vice-roi) *und die Aristokraten oder Mexico im Jahre 1812*, 2 vol., Zürich, 1835.

Ce sont des compositions d'un tissu très lâche, coupées de digressions, et qui intéressent surtout par le détail pittoresque. Le talent de Sealsfield ne se montre tout entier que dans ces légères esquisses où l'ancien et le nouveau monde se coudoient dans un pêle-mêle d'originaux et d'aventuriers de toutes sortes [1]. Sealsfield a au plus haut degré ce qu'on pourrait appeler le sens ethnographique. Non seulement l'Anglais, le Français, l'Espagnol, le créole, l'Indien, se distinguent nettement chez lui l'un de l'autre; mais chaque groupe de colons a pris, sous l'influence du climat ou des nécessités sociales, une physionomie dont il marque exactement les nuances. Son idéal est l'homme de constitution robuste et de tempérament calme, assoupli et fortifié par un exercice régulier, maître de son corps comme de son esprit. En morale et en politique, son principe est l'activité libre, la pensée libre : « Les peuples, » dit un des Américains qu'il met en scène, « naissent comme des individus, car ce ne sont que des groupes « d'individus; ils grandissent, arrivent à l'âge viril et dépérissent « ensuite. Il faut qu'un peuple devienne majeur. Dans les temps « anciens, les Grecs et les Romains le sont devenus; dans les « temps modernes, les Anglais et nous. Les Français essayent de « le devenir maintenant; ils ont beaucoup fait dans les dernières « années pour ôter du chemin les vieux décombres. C'est un « peuple magnifique que les Français! C'est nous, ce sont eux et « les Anglais qui, en ce moment, régissent le monde, qui ont la « garde de la civilisation et de la liberté. Tous les autres sont restés « mineurs, dépendent de nous trois. Leur histoire ne vaut pas la « peine qu'un homme libre la lise; il ne ferait que s'irriter de voir « tant de millions d'êtres marcher, sans intelligence et sans « volonté, comme des brebis, derrière le mouton sonnailler qui les « mène [2]. » Le style de Sealsfield est comme sa philosophie, dédaigneux de la beauté et de l'harmonie, soucieux avant tout de la précision et de la force, un style heurté, coloré à l'occasion, parfois trivial à dessein. Sa langue est mélangée de mots anglais et espagnols. Mais toute sa manière de penser, de sentir et de s'exprimer a quelque chose de vigoureux et de sain; c'est comme

1. *Transatlantische Reiseskizzen*, 2 vol., Zürich, 1834; deuxième série, sous le titre de *Lebensbilder aus den beiden Hemisphären*; ensemble, 5 vol., Stuttgart, 1835-1837. — *Das Kajütenbuch oder nationale Charakteristiken*, 2 vol., Zurich, 1840.

2. *Das Kajütenbuch*, 8.

un souffle d'air pur qui passe à travers l'atmosphère déjà fatiguée et alourdie de la littérature allemande [1].

Sealsfield disait : « Je n'écris que pour les gens cultivés. » Frédéric Gerstæcker, qui a été longtemps considéré comme son émule, s'adresse à tout le monde, et on peut le lire sans effort, si tant est qu'il ait encore des lecteurs. Il se borne à recueillir les menus faits de la colonisation américaine et de l'émigration européenne, et, comme ces faits varient peu, il se répète. Son seul mérite est d'être un témoin oculaire. Né à Hambourg en 1816, et n'ayant aucun goût pour le négoce auquel on le destinait, il s'embarqua pour l'Amérique, et, après avoir dépensé ses économies, il fut tour à tour matelot, chauffeur, fermier, bûcheron, même orfèvre et maître d'hôtel. Il visita les deux Amériques, l'Australie et les îles de la Sonde, et mourut à Brunswick en 1872. Ce qui vaut mieux que ses romans, ce sont les ouvrages moins ambitieux où il raconte les destinées des émigrés allemands qui allaient chercher la misère au delà de l'Océan [2].

9. — LE ROMAN PHILOSOPHIQUE ET SOCIAL. — SPIELHAGEN.

Le roman philosophique a pour but de démontrer une thèse, directement ou indirectement; directement, par les discours que l'auteur met dans la bouche des personnages; indirectement, par les enseignements qui ressortent de leurs actions et de leurs destinées. A vrai dire, tout roman, toute œuvre d'art, est philosophique dans ce dernier sens.

Le meilleur roman philosophique est celui qui est philosophique à l'insu de l'auteur. Que d'enseignements n'a-t-on pas tirés de *Don Quichotte*, auxquels l'auteur de *Don Quichotte* n'a jamais pensé! Cervantes n'a cherché qu'à peindre la vie, et la peinture est devenue instructive comme la vie elle-même. Mais,

1. **Œuvres complètes**, 15 vol., Stuttgart, 1845-1846. — Meissner a publié un roman posthume de Sealsfield, *Die Grabesschuld*, Leipzig, 1873.

A consulter. — Kertbény, *Erinnerungen an Sealsfield*, Leipzig, 1864. — Smolle, *Charles Sealsfield, biographisch litterarisches Charakterbild*, Vienne, 1865. — Hamburger, *Sealsfield-Postl, Briefe und Mittheilungen zu seiner Biographie*, Vienne, 1879. — Faust, *Charles Sealsfield, der Dichter beider Hemisphären*, Vienne, 1896.

2. *Der deutschen Auswanderer Fahrten und Schicksale*, Leipzig, 1847. — *Nach Amerika, ein Volksbuch*, 6 vol., Leipzig, 1855. — **Les œuvres complètes** de Gerstæcker ont été publiées à Iéna, en deux séries, l'une de 22 vol. (1872-1875), l'autre de 21 vol. (1875-1878).

dans Cervantes, la leçon découle naturellement et spontanément des faits; chaque lecteur la déduit à son gré et pour son propre usage. Chez certains romanciers allemands, la leçon prime les faits; c'est comme un théorème inscrit en tête du livre, et dont le récit est la démonstration. « Il faut, » dit Spielhagen dans sa *Théorie du roman*, « il faut que le romancier ait un point de vue « déterminé. Ce qu'il peut y avoir de plus heureux pour lui et pour « ses lecteurs, c'est qu'il se tienne fermement à son point de vue; « il est aussi à souhaiter, sans doute, que ce point de vue soit « élevé [1]. »

Frédéric Spielhagen est né à Magdebourg, en 1829; il fut élevé à Stralsund, et il visita les universités de Berlin, de Bonn, de Greifswald, sans s'attacher à une faculté spéciale, et, du reste, se mêlant peu à la vie bruyante des étudiants. Il fut quelque temps précepteur en Poméranie, puis officier, puis professeur dans une école de commerce de Leipzig, sans pouvoir prendre goût à aucune carrière, même libérale. A partir de 1862, il vécut à Berlin, entièrement consacré à son œuvre littéraire, qui est très considérable. Il a mis beaucoup de lui-même dans le grand roman qui a fondé sa renommée, les *Natures problématiques* [2]. Ces natures sont, en réalité, des déclassés, mais des déclassés mystérieux, de telle sorte qu'on ne sait si la faute de leur inaptitude sociale doit leur être imputée à eux-mêmes ou à la société dans laquelle ils vivent. Le livre a pour épigraphe une parole de Gœthe : « Les natures « problématiques sont des gens qui ne suffisent entièrement à « aucune des situations où ils se trouvent, et à qui aucune situation « ne suffit; il en résulte une contradiction énorme, dans laquelle « ils consument leur vie sans en jouir. » Les personnages du roman sont multiples; au premier plan nous voyons un jeune homme, Oswald Stein, qui vient de terminer ses études universitaires, et qui entre comme précepteur dans une famille noble, et un philosophe pessimiste, le docteur Berger, qui le prend en amitié à cause de l'indépendance de son jugement, et qui sera son mentor. Oswald est un héros accompli; il n'est que trop parfait; il a trop de qualités pour en cultiver aucune; ses facultés se font équilibre, se gênent réciproquement, et le réduisent à l'inaction. Il entre dans la vie comme Wilhelm Meister, il en sortira

1. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, 1883.
2. *Problematische Naturen*, 4 vol., Berlin, 1860; seconde partie, *Durch Nacht zum Licht*, 4 vol., Berlin, 1861.

comme Werther, et, en passant, il prendra modèle sur Don Juan; car comment le cœur des femmes serait-il insensible à la grâce de son esprit et à l'élégance hautaine de ses manières? Il arrive peu à peu au même point que le docteur, qui a fait les mêmes expériences que lui sans avoir eu les mêmes succès mondains. Tous deux trouvent la mort sur une barricade, pendant les journées de mars 1848. « Mon cher ami, » dit le docteur à Oswald dans une des premières pages, « le livre de la vie, pour des « gens de notre espèce, porte le même titre qu'un roman de « Balzac, *les Illusions perdues*; chaque jour y inscrit un nouveau « chapitre, et plus le livre est court, plus il est intéressant. » Celui dont ils ont fourni la matière à Spielhagen n'est pas précisément court, mais il contient beaucoup de parties intéressantes; il est écrit dans un style vif, toujours élégant, souvent humoristique. On a reproché à Spielhagen de n'être pas resté fidèle à son titre et d'avoir mêlé à son récit des personnages dont le caractère n'a rien de problématique; mais c'est peut-être un des mérites du livre de donner parfois carrière à la fantaisie et de ne pas trop se claquemurer dans une formule.

Plus tard, Spielhagen prit des allures de plus en plus démonstratives. On peut passer sur *les De Hohenstein*, qui sont plutôt une satire qu'une peinture de l'aristocratie allemande. *Dans les rangs* et *Marteau et Enclume* marquent leur intention didactique dans le titre même [1]. « Il y a dans tous les pays, » dit un personnage du premier de ces deux romans, « des hommes qui « sont bons, et ces hommes forment une seule grande armée; « chacun n'est qu'un soldat dans les rangs. Se sentir les coudes « à droite et à gauche et marcher au pas, et, lorsqu'on commande « l'attaque, crier hourrah du fond de sa poitrine et se jeter sur « l'ennemi, voilà l'honneur, voilà la force! Isolé, l'homme n'est « rien; membre d'un tout, il est irrésistible. Une balle étend le « soldat dans la poussière; mais le rang se reforme, et la colonne « reste ce qu'elle était. Telle est la puissance de la discipline, à « laquelle aucun homme, quel qu'il soit, n'a le droit de se sous- « traire. Quelque fort qu'il soit, il est plus fort dans les rangs; « quelque faible qu'il soit, dans les rangs il tient sa place. » Le sujet du roman est le socialisme d'État. Le héros principal gagne

1. *Die von Hohenstein*, 4 vol., Berlin, 1864. — *In Reih' und Glied*, 5 vol., Berlin, 1866. — *Hammer und Amboss*, 5 vol., Schwérin, 1869.

le roi à ses projets, et gouverne un instant le ministère; mais ses établissements font faillite; lui-même tombe dans un duel, comme le socialiste Ferdinand Lassalle, qui semble avoir servi de modèle à l'auteur. La conclusion est que le siècle n'est pas mûr pour la grande réforme sociale. Dans *Marteau et Enclume*, un jeune homme, abandonné de ses parents, et qui s'est rendu coupable d'un délit, est enfermé dans une maison de correction; il y apprend les conditions du vrai travail, et il fonde plus tard une fabrique, où chaque ouvrier est équitablement rétribué selon ses services. La morale est exposée par le directeur de la maison de correction : « Partout nous n'avons que le « choix d'être marteau ou enclume. Tout ce qu'on nous « enseigne, tout ce que l'expérience nous montre, semble « prouver qu'il n'y a pas une troisième condition. Et pourtant « je ne sais pas d'erreur plus profonde. Non seulement il y a « une troisième condition, mais cette troisième est la seule et « unique, la condition primitive et originelle, aussi bien dans « la nature que dans l'existence humaine, qui n'est en somme, « elle aussi, qu'un côté de la nature. Ce n'est pas marteau *ou* « enclume, c'est marteau *et* enclume qu'il faut dire, car chaque « chose et chaque homme est au même instant l'un et l'autre. « Avec la même force avec laquelle le marteau frappe l'enclume, « l'enclume, à son tour, frappe le marteau. Sous le même angle, « sous lequel la balle frappe la muraille, la muraille renvoie la « balle. Exactement la même quantité de matière que la plante « emprunte aux éléments, est rendue par elle aux éléments; et « ainsi de suite dans une proportion constante, à travers toute « la nature, dans tous les domaines du temps et de l'espace. « Quel est l'homme naturel qui n'aimerait mieux être marteau « qu'enclume, aussi longtemps qu'il croit n'avoir qu'à choisir « entre les deux? Mais quel est l'homme intelligent qui ne « renoncera pas volontiers à n'être que marteau, lorsqu'il aura « reconnu que le sort de l'enclume ne lui est pas, ne peut pas « lui être épargné; que chaque soufflet qu'il donne vient aussi « frapper sa joue; que, si le maître corrompt l'esclave, l'es- « clave à son tour corrompt le maître, et que le tuteur s'abêtit « avec celui qu'il tient en tutelle. » Dans un de ses derniers romans, *la Mer en furie*[1], Spielhagen a flétri la fièvre d'agiotage

1. *Die Sturmfluth*, 3 vol., Leipzig, 1877

qui sévit à Berlin après 1870; le titre est symbolique, et désigne à la fois une tempête qui balaye les bords de la Baltique, et la tourmente qui emporte quelques fortunes mal acquises. L'intention, chez Spielhagen, est toujours noble; les solutions qu'il propose ne sont pas toujours précises. Les plans sont parfois décousus, et aboutissent à des conclusions brusques et inattendues : c'est surtout le défaut de ses derniers romans. Il s'est dépensé dans l'actualité : il avait assez de talent pour créer, s'il l'avait voulu, quelques œuvres durables [1].

10. — LE ROMAN DE MŒURS ET LA NOUVELLE.

Le pur roman de mœurs, simple analyse de passion ou de caractère, sans thèse, sans perspective lointaine, historique ou géographique, est peu compris en Allemagne. Un écrit qui n'enseigne rien, qui ne démontre rien, qui ne semble que l'aliment d'une curiosité oisive, à quoi bon? Quand le simple roman de mœurs existe, il prend volontiers les proportions modestes de la nouvelle. Celle-ci est d'autant plus répandue que la vie est moins centralisée qu'ailleurs. Quel est l'auteur qui ne trouve aisément autour de lui, dans sa province, un coin de nature ou de société à décrire? Il le fera le plus souvent sans art, et, dans le flot de nouvelles dont l'Allemagne contemporaine est inondée, il en est peu auxquelles on puisse reconnaître un caractère littéraire. C'est un genre délicat, dans son exiguïté. Plus le cadre est restreint, plus il importe de le bien remplir. Un grand tableau peut avoir des vides, une miniature ne souffre aucune négligence.

1. Hans Blum, le fils de Robert Blum, a traité directement, et assez ingénieusement, le problème de l'État dans *Staatlos* (1888). Un gentilhomme hanovrien, Wolf de Wernecke, qui a combattu à Langensalza, acquiert, au centre de l'Allemagne, un domaine compris entre quatre petits États, mais n'appartenant à aucun. Il s'applaudit d'abord de son indépendance; le voilà libre d'impôt, libre de toute obligation civile, politique, militaire. Mais bientôt son territoire devient le refuge de tous les malfaiteurs, car il n'y a pas de tribunaux. Lui-même auprès de qui assurera-t-il sa maison? devant qui se mariera-t-il? Bref, il s'apprête à rétablir toutes les institutions qui auparavant lui semblaient gênantes, quand la création du nouvel Empire, en supprimant toutes les petites enclaves, le tire d'embarras. Hans Blum a écrit des romans historiques : un *Bernard de Saxe*; une *Abbesse de Sæckingen*, dont le héros est le réformateur Zwingle; *les Droits de l'homme*, sur la Révolution; et que de livres encore!

Frédéric Hacklænder n'a d'autre prétention que de bien voir et de dire agréablement ce qu'il a vu. Il a fait peu d'études, et toute la matière de ses récits est prise dans les expériences de sa vie. Il est né à Burtscheid, près d'Aix-la-Chapelle, en 1816. A quatorze ans, ayant perdu ses parents, il est placé dans un magasin de nouveautés. Mais bientôt le comptoir l'ennuie, et il s'engage dans l'artillerie prussienne. Le manque d'instruction retarde son avancement; il se blesse dans une manœuvre, et, découragé, il revient au commerce. Il passe successivement par trois maisons, qui toutes trois font faillite, si bien, dit-il, que le mauvais sort semble s'attacher à sa présence et qu'aucun patron ne veut plus l'engager. Il n'y tenait pas beaucoup, du reste. Mis en rapport avec le *Morgenblatt* de Stuttgart, il publie ses *Souvenirs d'un soldat*, qui deviennent plus tard *la Vie militaire en temps de paix* [1]. C'est le commencement de sa fortune. Après un voyage en Orient, où il accompagne un baron wurtembergeois, il entre à la chancellerie royale, devient secrétaire du prince héritier, et visite avec lui l'Italie, le Nord de l'Allemagne, la Belgique, la Russie. Il assiste, en 1849, à la campagne de Radetzky dans le Piémont, puis à celle du prince Guillaume de Prusse contre les insurgés du grand-duché de Bade, et, en 1859, il suit le quartier général autrichien jusqu'à Solférino. La mort du roi Guillaume Ier de Wurtemberg, en 1864, le fit renoncer à son emploi à la cour; il se retira au bord du lac de Starnberg, où il mourut en 1877. Hacklænder a emprunté quelques types originaux à chacun des mondes qu'il a traversés. A *la Vie militaire en temps de paix* se sont ajoutés les *Aventures de corps de garde* et les *Tableaux de la vie militaire en temps de guerre* [2]. Le sujet de *Boutique et Comptoir* est suffisamment indiqué par le titre. *Le Moment du bonheur* se passe dans le monde aristocratique. Enfin, dans les *Histoires sans nom*, la noblesse, la bourgeoisie, le petit peuple, la cour et le théâtre se croisent dans un pêle-mêle pittoresque [3]. Les portraits sont légèrement esquissés; une teinte humoristique relève le récit; çà et là un paysage se glisse discrètement; l'intérêt ne languit jamais. Hacklænder n'est ni un philosophe ni un mora-

1. *Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden*, Stuttgart, 1841.
2. *Wachtstubenabenteuer*, Stuttgart, 1845. — *Bilder aus dem Soldatenleben im Kriege*, 2 vol., Stuttgart, 1849-1850.
3. *Handel und Wandel*, 2 vol., Berlin, 1850. — *Der Augenblick des Glücks*, 2 vol., Stuttgart, 1857. — *Namenlose Geschichten*, 3 vol., Berlin, 1851.

liste; c'est un homme du monde qui sait écrire, quoique sa langue ne soit pas toujours pure [1].

La nouvelle passe en revue tous les rangs de la société; elle décrit tour à tour les mœurs des villes et celles de la campagne, et elle peut se subdiviser à l'infini. Deux des nouvellistes les plus populaires de l'Allemagne, Adalbert Stifter et Théodore Storm, se rapprochent, dans leurs meilleurs écrits, du roman villageois. Stifter, né en 1805, dans un village de la Bohême, précepteur du jeune prince de Metternich, mort à Linz en 1868, publia ses premières nouvelles sous le titre modeste d'*Études* [2]. Ce sont des peintures locales, très caractéristiques, très détaillées, qui se déroulent avec lenteur, et où l'auteur semble se complaire. Le paysage forme le fond; c'est une lande, une forêt, un lac alpestre; il en surgit d'abord quelques légendes; puis, après les êtres imaginaires, les hommes apparaissent; et du tout se dégage enfin une impression unique, très vive et très originale. Les *Pierres variées*, qui suivirent, sont d'un réalisme un peu maniéré. *Witiko* est plutôt une chronique qu'un roman. *La Fin d'été* est trop descriptive et par moments trop didactique [3]. Chez Théodore Storm, le paysage, les traditions locales, les superstitions populaires tiennent également une grande place. Storm est un Schleswigois d'origine allemande, né en 1817, qui s'exila pendant les troubles suscités par la question des duchés, devint magistrat en Prusse, et rentra dans son pays avec l'armée austro-prussienne; il mourut en 1888. Quelques-unes de ses idylles, surtout les dernières, ont une issue tragique; mais la plupart sont de vraies peintures champêtres, qui ne manquent pas de charme, quoique le style soit un peu traînant; l'une d'elles, *Immensee*, a eu un succès de popularité [4].

Tout récemment, Théodore Fontane a cru renouveler le roman

1. **Éditions des œuvres.** — *Werke, erste Gesamtausgabe*, 60 vol., Stuttgart, 1863-1874. — *Ausgewählte Werke*, 20 vol., Stuttgart, 1881-1882. — *Der Roman meines Lebens*, ouvrage posthume, Stuttgart, 1878. — Deux des comédies de Hacklænder, *Der geheime Agent* (1851) et *Magnetische Kuren* (1853) sont restées au théâtre. — *La Vie militaire* (1875), *le Moment du bonheur* (1878) et *Boutique et Comptoir* (1879), traductions françaises de Matherne.

2. *Studien*, 6 vol., Pesth, 1844-1850.

3. *Bunte Steine*, Leipzig, 1853. — *Witiko*, 3 vol., Presbourg, 1856-1857. — *Der Nachsommer*, Presbourg, 1857. — **Œuvres et correspondance** : *Werke*, 17 vol., Pesth, 1870; — *Ausgewählte Werke*, 4 vol., Leipzig, 1887; — *Briefe*, 3 vol., Pesth, 1869. — **A consulter** : E. Kuh, *Adalbert Stifter*, Vienne, 1868; — J. K. Markus, *Adalbert Stifter*, Vienne, 1877; 2e éd., 1879.

4. **Œuvres complètes**, 8 vol., Brunswick, 1898.

et la nouvelle en les transportant sinon dans le demi-monde, du moins dans un monde qui en approche beaucoup. Dans *l'Adultera* (1882), *Cécile* (1885), *Stine* (c'est-à-dire *Ernestine*, 1890), *Jenny Treibel* (1892), l'amour est traité comme un cas physiologique et le mariage comme une affaire. « Des créations originales, » dit quelque part Fontane, « sont loin d'être toujours de belles créa- « tions, et, d'après les principes de l'art, la simple originalité ne « sera jamais considérée comme équivalente à la beauté. Cela est « certain, mais, d'un autre côté, notre littérature souffre de « la « maladie des doublets », et nous sommes arrivés à un point où, « pour quelque temps du moins, l'originalité devra être prisée à « l'égal de la beauté. Une même loi régit l'art et la vie. Quand « les descendants d'une grande époque ont dépensé le capital « amassé par leurs ancêtres, ceux qui créent des ressources « nouvelles, n'importe comment, sont les bienvenus. En ce « moment, il nous faut quelque chose, une matière brute, qu'on « formera après nous [1]. » La distinction établie par Fontane est un peu artificielle; l'originalité sera toujours la nature vue d'un certain côté, et la beauté la forme que l'artiste saura donner à sa vision. La matière brute que Fontane prétendait jeter dans la littérature ne l'a pas enrichie, à en juger par ses propres romans, dont l'intrigue est peu variée. Théodore Fontane appartenait à la colonie française établie en Prusse; sa famille était originaire du département de l'Hérault. Il est né à Neu-Ruppin, dans le Brandebourg, en 1819; il est mort en 1898. Il commença par imiter, dans ses poésies, les ballades anglaises; il écrivit ensuite des récits de voyage, des romans historiques, une relation de la guerre du Schleswig, de la guerre austro-prussienne, de la campagne de France. Ce qui pourra rester de lui, ce sont ses *Courses à travers la marche de Brandebourg* et ses récits autobiographiques [2]. L'école naturaliste l'a réclamé comme un précurseur [3].

1. *Chr. Fr. Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840 bis 1860*, Berlin, 1885.

2. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, 4 vol., Stuttgart, 1861; 6e éd., 1896. — *Meine Kinderjahre, Autobiographischer Roman*, 2e éd., Berlin, 1894. — *Von Zwanzig bis Dreissig, Autobiographisches*, Berlin, 1898 — *Kriegsgefangen*, Berlin, 1870, 4e éd., 1898.

3. **Gustav vom See. Léopold Kompert. Sacher-Masoch. Herman Grimm. Wilhelm Jensen. Raabe. Rodenberg. Stinde. Franzos.** — Parmi les nombreux romanciers et nouvellistes contemporains, les uns se rattachent à la tradition classique, les autres penchent vers le réalisme ou le naturalisme; le romantisme lui-même garde quelques adhérents.

Gustav vom See, ou, de son vrai nom, Gustave de Struensee, né en 1803 à

11. — LE RÉCIT VILLAGEOIS.

Le récit villageois, à ne le considérer que par le côté extérieur, a pour but de peindre les mœurs spéciales de telle ou telle province. Il trouve ses personnages dans la classe de la société qui

Greifenberg en Poméranie, conseiller de gouvernement à Breslau de 1845 à 1866, mort en 1875, débuta à quarante ans par des nouvelles. Son roman des *Égoïstes* (*Die Egoisten*, 4 vol., 1853) est sagement conçu, élégamment écrit, et contient des portraits soigneusement tracés, mais sans beaucoup de relief. Gustave de Struensee a écrit aussi des romans historiques. *Il y a cinquante ans* (*Vor fünfzig Jahren*, 3 vol., 1859) se rapporte à l'occupation française; *Deux grandes dames* (*Zwei gnädige Frauen*, 3 vol., 1860), à l'époque de Frédéric II. Une des spécialités de Struensee est le roman juridique (*Falkenrode*, 4 vol., 1871; *Blätter im Winde*, 4 vol., 1873).

Léopold Kompert, né à Münchengrætz, en Bohême, en 1822, longtemps rédacteur du Lloyd autrichien, mort à Vienne en 1886, a peint le monde juif dans des récits d'une simplicité attachante (*Aus dem Ghetto*, 1846-1860; *Böhmische Juden*, 1851).

Les contes galiciens de Sacher-Masoch, né à Lemberg en 1835, mort en 1895, sont très inégaux; quelques-uns sont simplement extravagants. Les plus connus sont ceux qu'il a recueillis sous le titre du *Legs de Caïn* (*Das Vermächtniss Kains*, deux parties, 1870, 1877). Le legs de Caïn, c'est « l'amour, la propriété, l'État, la guerre, « le travail et la mort ». L'amour et la propriété forment le sujet des deux parties du recueil; l'amour, c'est la guerre des deux sexes; la propriété, c'est l'usurpation et l'esclavage. La morale du livre est exposée par un voyageur errant, un homme sans patrie, qui n'a ni femme ni propriété, et qui se refuse à tout travail; c'est le pessimisme mis en pratique.

Herman Grimm, fils de Wilhelm Grimm, né à Cassel en 1828, connu surtout par ses *Essais* et par une *Vie de Michel-Ange* (2 vol., 1860-1863), a écrit des nouvelles dans le goût classique et dans un style un peu marmoréen; ses héros les plus ordinaires sont des artistes. Il avait épousé une fille de Bettina d'Arnim, et il avait puisé le culte de Gœthe dans les traditions de sa famille. Son grand roman, *Puissances insurmontables* (*Unüberwindliche Mächte*, 3 vol., 1867), n'est qu'une nouvelle démesurément allongée; ces puissances sont les préjugés qui empêchent le mélange des classes. Herman Grimm est mort en 1901.

Wilhelm Jensen, un Schleswigois, né en 1837, a débuté par des nouvelles dans la manière de Storm. Plus tard, il s'est essayé dans le roman historique. *Nirwana* (4 vol., 1877) est un tableau désordonné de la Révolution française. Jensen est un romantique attardé, souvent baroque et toujours long.

Wilhelm Raabe appartient au duché de Brunswick; il est né en 1831. Il marche sur les traces de Jean-Paul; mais son *humour* est teinté de pessimisme, surtout dans ses derniers romans. Son premier ouvrage, *la Chronique de la rue des Moineaux* (*Die Chronik der Sperlingsgasse*, 1857), a été un grand succès, suivi de beaucoup d'autres. Lui aussi laisse aller un peu nonchalamment sa plume, et, quand il en a déjà trop dit, il ajoute malicieusement : « J'abandonne à l'imagination du lecteur le soin de suppléer le reste. »

Le directeur de la *Deutsche Rundschau*, Jules Rodenberg, né en 1831, dans une petite ville de la Hesse Électorale, s'essaya d'abord dans la poésie lyrique et narrative, et trouva enfin son originalité dans la peinture des mœurs allemandes et étrangères. Il y a peu de régions caractéristiques de l'Europe qu'il n'ait visitées et décrites. Il a retracé la vie anglaise à deux époques différentes, à la fin du XVIII[e] siècle et au temps de Cromwell, dans deux longs romans, *le Nouveau Déluge* (*Neue Sündflut*, 1862) et *Par la grâce de Dieu* (*Von Gottes Gnaden*, 1870). Un de

change le moins. L'homme instruit est l'enfant de son époque, plus que de son territoire; il a pris la teinture générale du monde dans lequel il vit : le paysan reste ce que la nature l'a fait. Mais le récit villageois est plus qu'une chronique de village; il est une réaction contre les éléments artificiels que la vie mondaine a mêlés à notre manière de sentir et de penser; et, en tant que réaction, il a lui-même quelque chose d'artificiel. Ce serait une erreur de croire que le conteur peigne le paysan tel qu'il est : une telle peinture serait peu intéressante. Le conteur fait exprimer au paysan non ce qu'il sent habituellement, mais ce que, dans certaines circonstances et sous l'empire de certaines excitations, il est capable de sentir. Pour cela, l'observation ne suffit pas, il y faut de l'imagination. Le récit villageois n'est pas du pur réalisme; c'est, au contraire, un idéalisme très délicat; c'est, comme toute œuvre d'art, un compromis entre l'observation et l'imagination. L'art consiste précisément à marquer l'exacte limite où l'imagination n'est plus contenue par l'observation, et où l'invention cesse d'être vraie.

On attribue ordinairement la création de ce genre au conteur suisse Albert Bitzius; mais ce n'est qu'après le succès d'Auerbach que l'attention a été attirée sur lui; on a même essayé de l'opposer à Auerbach. Il est né à Morat, en 1797; il était fils d'un pasteur. Il s'intéressa tout jeune à la culture des biens du presbytère, et il fut agronome avant d'être théologien. Ayant fait ses études à Berne et à Gœttingue, il devint vicaire de son

ses derniers ouvrages, *les Grandidier* (1879), est une peinture de la colonie française à Berlin. Il a l'œil observateur et une plume facile; son défaut, qui est celui de beaucoup de romanciers allemands, est de ne pas savoir se borner. Comme directeur de revue, il a rendu des services à la littérature, en se montrant accueillant pour les jeunes talents.

Un des plus récents parmi les romanciers allemands, Jules-Ernest-Wilhelm Stinde, né en 1841, dans un village du Holstein, après s'être longtemps occupé de chimie et d'histoire naturelle, et avoir donné au théâtre de Hambourg un grand nombre de comédies en patois bas-allemand, a fait paraître, de 1883 à 1885, les trois parties de sa *Famille Buchholz*, une série d'esquisses où sont spirituellement décrites les mœurs de la bourgeoisie berlinoise (Traduction française par J. Courdault, Paris, 1889).

Avec Stinde, nous approchons de la fin du siècle. Vers la même époque, Charles-Émile Franzos, né en 1848, de parents juifs, en Podolie, a décrit les mœurs de ces régions limitrophes entre l'Europe et l'Asie, entre la civilisation et la barbarie, qu'il appelle « la Demi-Asie » (*Aus Halb-Asien*, 1876). Son plus grand succès a été une suite de nouvelles, *les Juifs de Barnow* (1877). Il peint de préférence les conflits entre le sentiment naturel et les préjugés de race ou de religion. Il a fondé, en 1887, la revue *Deutsche Dichtung*.

père; il fut ensuite pasteur dans un village de l'Emmenthal, où il mourut en 1854. Il avait près de quarante ans lorsqu'il publia son premier ouvrage, *le Miroir du paysan ou la vie de Jérémie Gotthelf*. C'était une sorte de confession, mêlée de considérations morales, où un paysan racontait comment, après avoir été valet de ferme, puis soldat dans l'armée française, il s'était élevé au rang d'instituteur et de conseiller de sa commune. Le livre eut du succès en Suisse, et Bitzius adopta le nom de son héros comme nom d'auteur. Il donna ensuite *Heur et malheur d'un maître d'école*, *Uli le valet* et *Uli le fermier* [1]. Uli, ou Ulric, devient fermier d'un domaine où il a d'abord servi comme valet; mais il veut s'enrichir trop vite; il pressure ses domestiques; il est trompé par des agents d'affaires, et il a des procès; heureusement qu'il a près de lui sa femme, plus sage que lui, la vaillante Vrène ou Véronique, qui le remet dans le bon chemin. Le principal mérite de Jérémie Gotthelf est dans la peinture des caractères; ses paysans sont vrais, sans être vulgaires; on voit qu'il a vécu avec eux. Il a des images frappantes et neuves; son style est teinté de patois suisse. Le détail, chez lui, vaut mieux que l'ensemble. Il ne compose pas, et, s'il n'avait que ce défaut, on le lui pardonnerait volontiers, comme on le pardonne à la plupart des romanciers allemands. Mais il ne choisit même pas; il dit tout, se répète, s'attarde, laisse aller sa plume. De plus, il se souvient trop qu'il est pasteur et qu'il a charge d'âmes. Le but de tous ses écrits est de montrer que la richesse et le bonheur sont le fruit du travail et de l'économie; mais il ne se borne pas à le montrer par des exemples. Il explique et commente la conduite de ses personnages; il prêche, au lieu de raconter. Dans ses derniers écrits, il ne se contente même plus de prêcher, il gourmande avec aigreur. Conservateur inquiet et acharné, ennemi de toute nouveauté, quelle qu'elle soit, et de quelque côté quelle vienne, il a de violentes apostrophes contre « l'esprit du siècle », qui menace de se substituer au « vieil esprit bernois », patient et tranquille [2].

Jérémie Gotthelf est resté pasteur de village; il n'a pas d'autre

. *Bauernspiegel oder Lebensgechichte des Jeremias Gotthelf*, Berne, 1836. — *Leiden und Freuden eines Schulmeisters*, 2 vol., Berne, 1838. — *Uli der Knecht*, Soleure, 1841. — *Uli der Pächter*, Soleure, 1849.

2. **Œuvres.** — *Gesammelte Schriften*, 24 vol., Berlin, 1861. — **A consulter** : C. Manuel, *Albert Bitzius, sein Leben und seine Schriften*, Berlin, 1857.

horizon que ses montagnes; il ne connaît pas d'autre unité politique que la commune ou le canton. Berthold Auerbach, au contraire, a franchi de bonne heure le cercle étroit de sa première éducation; il a vu le monde. Il peint de souvenir et par comparaison, et la comparaison est sous-entendue dans ses récits, lors même qu'elle n'est pas exprimée. Il fait plus que de comparer, il généralise, car il est philosophe. Au-dessus du village et de la ville, de la vie simple et de la vie civilisée, il voit l'humanité qui les comprend l'une et l'autre. « Le peuple, » dit un de ses personnages, « est comme la tranquille nature; il ne sait « rien de la beauté de sa vie; il mène une existence végétative; « et nous autres, les princes de l'esprit, nous entrons dans son « horizon fermé, et nous y découvrons des pensées et des images « auxquelles nous donnons l'essor. » Et un interlocuteur lui répond : « Qui sait si nous ne sommes pas ainsi un objet d'étude « pour l'Esprit du monde, et quelles pensées et quelles images « nous lui fournissons [1]? » Berthold Auerbach est né, en 1812, de parents juifs, au village de Nordstetten, sur le versant oriental de la Forêt-Noire. Destiné à être rabbin, il fut envoyé, à l'âge de douze ans, à l'école talmudique de Hechingen, et trois ans après à l'école rabbinique de Carlsruhe. C'est dans cette ville que ses idées commencèrent à prendre une autre direction; il se rendit à Tubingue, pour étudier la philosophie et l'histoire. Lors des événements de 1830, il ne cacha pas ses sympathies pour la cause libérale, et il expia sa franchise par un séjour de quelques mois à « l'hôtellerie des démagogues », la forteresse de Hohenasperg. Ayant recouvré sa liberté, il continua ses études à Heidelberg, où il suivit les cours de l'historien Schlosser. Il publia, en 1836, son premier ouvrage, une brochure intitulée *le Judaïsme et la Littérature contemporaine*, où il défendit ses coreligionnaires contre le reproche d'indifférence politique et de tiédeur nationale. Une secrète sympathie l'attirait vers le philosophe juif Spinosa; il le prit pour héros de son premier roman, où il essaya de montrer que le judaïsme ne pouvait vivre et se développer qu'en se pénétrant de tous les éléments de la civilisation moderne. La brochure avait été une réplique aux adversaires de la religion juive; le roman ressemblait à une tentative de régé-

1. *Die Frau Prfoessorin.*

nération dans le sein du judaïsme même [1]. Le *Spinosa* eut peu de succès; un autre roman, *Poète et marchand*, dont le héros était un obscur poète du XVIII[e] siècle, Éphraïm Kuh, passa tout à fait inaperçu [2]. Auerbach cherchait sa voie; il la pressentit dans un écrit intitulé *le Citoyen cultivé, un livre pour la classe moyenne pensante* [3]. Agir sur le peuple, l'intéresser au mouvement politique et social de l'époque, telle avait déjà été l'idée de la Jeune Allemagne; c'est aussi la pensée, un peu confuse, qui traverse les premiers ouvrages d'Auerbach. Il comprit enfin que le plus sûr moyen d'agir sur le peuple, c'était de lui présenter son image. En 1843 parurent les premiers *Récits villageois de la Forêt-Noire*, qui se répandirent bientôt dans tous les rangs de la société. C'étaient tantôt des idylles et de riants tableaux de genre, tantôt des histoires à dénouement tragique; car le conteur ne montrait pas seulement le paysan avec ses vertus naïves, sa droiture, sa piété, son goût pour le travail et l'économie, mais aussi avec sa dureté, son orgueil, ses emportements irréfléchis. Parfois le vieil esprit se trouve en conflit avec l'esprit nouveau, comme dans cette amusante histoire (*Befehlerles*) où un juge trop zélé veut interdire aux paysans de porter sur leur bras gauche la hachette traditionnelle, et aux jeunes gens de planter un *mai* devant la maison de leur bien-aimée. Un des plus touchants récits, qui prend les proportions d'un petit roman, est celui de *la Femme du professeur*; une jeune fille de la campagne, devenue la femme d'un peintre, est transportée brusquement au sein d'une ville; elle se heurte à des convenances dont elle ne comprend pas l'utilité, et elle ne retrouve la paix que dans les lieux où elle était habituée à vivre [4]. La langue d'Auerbach est discrètement mélangée de locutions populaires. Entre toutes les expressions que le patois lui offre, il a l'art de choisir celles qui se comprennent aussitôt et qui font image. Son style est une mosaïque très adroitement composée. Dans les longs romans qui marquent sa dernière période, Auerbach redevient peu à peu le moraliste qu'il était dans sa jeunesse; il explique ses personnages; il com-

1. *Das Judenthum und die neueste Litteratur*, Stuttgart, 1836. — *Spinoza, ein Denkerleben*, 2 vol., Manheim, 1837.
2. *Dichter und Kaufmann*, 2 vol., Manheim, 1839.
3. *Der gebildete Bürger, Buch für den denkenden Mittelstand*, Carlsruhe, 1843.
4. *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, 2 vol., Manheim, 1843; suite, vol. III et IV, 1853-1854; éd. populaire, 8 vol., Stuttgart, 1871; nouv. éd., 1894.

mente leurs actions et leurs sentiments. On a dit, avec quelque raison, qu'il a toujours gardé en lui quelque chose du rabbin. L'un de ses romans, *Sur la hauteur*, oppose l'une à l'autre la classe aristocratique et la classe populaire, et c'est une paysanne qui a le beau rôle. Dans la *Villa sur les bords du Rhin*, la philosophie empiète trop sur l'intrigue et ralentit le récit. L'action est encore plus languissante dans *Waldfried*, où tout le développement politique de l'Allemagne est passé en revue depuis 1848 jusqu'en 1870 [1]. Auerbach, après avoir vécu successivement à Weimar, à Leipzig, à Dresde, à Breslau, à Stuttgart, avait fini par s'établir à Berlin. Mais, chaque année, il regagnait le Midi; bientôt même l'Allemagne ne lui donna plus assez de soleil; il mourut à Cannes, en 1882. Il écrivait un jour, en retrouvant sa Forêt-Noire : « Lorsque j'ai revu ce matin les premières « montagnes, il m'a semblé que la terre se dressait pour venir à « ma rencontre. Oui, je suis montagnard, je le sens jusque dans « les profondeurs de mon âme [2]. » C'est ce sentiment qui fera vivre encore quelques-uns de ses ouvrages, quand ses théories sociales ou philanthropiques seront dès longtemps oubliées.

Gottfried Keller, un peu postérieur à Auerbach, a, comme lui, le vif sentiment de la nature, et la nature ne lui apparaît nulle part aussi belle qu'aux lieux où s'est écoulée son enfance. « Une « des plus grandes beautés de la Suisse, ce sont les villes qui « sont baignées à la fois par un lac et par une rivière; elles sont « comme de larges portes qui donnent entrée aux eaux du lac, « pour les répandre ensuite sur la plaine. On ne saurait rien « imaginer de plus agréable qu'une navigation sur le lac de « Zurich : on prend le bateau à Rapperswyl, la vieille petite ville « assise comme sous un porche au-dessous des contreforts de la « montagne, et projetant sur le miroir du lac son monastère et « son château. On passe devant l'île qui contient le tombeau de « Hutten, entre les promontoires du lac allongé, où les extré- « mités des villages, rayonnant au soleil, s'enlacent comme « dans une guirlande ininterrompue. Enfin la ville monte comme « une vision du sein des eaux bleues. La rivière s'enfle et coule

1. *Auf der Höhe*, 3 vol., Stuttgart, 1865. — *Das Landhaus am Rhein*, 5 vol., Stuttgart, 1869. — *Waldfried*, 3 vol., Stuttgart, 1874.
2. *Berthold Auerbach, Briefe an seinen Freund Jacob Auerbach*, 2 vol., Francfort, 1884. — **Œuvres complètes**, 22 vol., Stuttgart, 1863-1864; nouv. éd., 18 vol., 1892-1895.

« plus rapide ; et lorsqu'on jette un regard en arrière, on aper-
« çoit, du côté du midi, au-dessus des prés, la longue chaîne
« des Alpes blanches de neige, comme une couronne de lys sur
« un tapis vert [1]. » Il semble que ce soit là l'introduction d'une idylle ; Gessner va renaître, avec un pinceau plus vigoureux, et le romancier va sans doute nous montrer une population heureuse et pure, digne de vivre dans cette région bénie du ciel. Il n'en est rien. Pénétrons dans la ville, ou dans un de ces villages pittoresquement échelonnés sur les bords du lac, et nous y trouverons, comme partout ailleurs, les petitesses qui empoisonnent la vie, la malignité, l'envie, la rancune, et l'homme acharné à détruire son bonheur de ses propres mains. Un écrivain ordinaire, moins soucieux de la vérité, n'aurait pas manqué de jeter un voile poétique sur les sentiments bas de ses personnages, et de mettre le tableau en harmonie avec le cadre : Keller laisse subsister le contraste, et ce contraste est la marque caractéristique de son œuvre. Poète en face de la nature, il est, devant la société humaine, un observateur sagace, pénétrant, impitoyable, et il est toujours artiste par le choix des détails et la justesse de l'expression. Gottfried Keller est né à Zurich en 1819 ; son père, un modeste maître tourneur, mourut quand il avait cinq ans, et sa mère l'éleva le mieux qu'elle put, non sans s'imposer des sacrifices. Il se sentait de la vocation pour la peinture de paysage, et il fréquenta quelques ateliers, sans faire beaucoup de progrès. Il remplissait, comme Jean-Paul, des cahiers de notes et d'esquisses. En 1840, il se rendit à Munich, « pour chercher sa voie ». Il ne la trouva point, comme il le déclare lui-même dans une courte notice autobiographique, et, après deux ans, il revint dans sa ville natale. Il publia ses premières poésies (1845), qui attirèrent l'attention sur lui, et le gouvernement cantonal lui fournit les moyens de continuer ses études en Allemagne, où il passa sept ans, d'abord à Heidelberg, ensuite à Berlin. Il avait décidément renoncé à la peinture pour les lettres. C'est à Berlin qu'il termina son grand roman, *Henri le Vert*, et qu'il conçut le plan de son meilleur ouvrage, un recueil de nouvelles, intitulé *les Gens de Seldwyla* [2]. De retour à Zurich, il devint, en 1861, chancelier cantonal, quitta ces fonctions en

1. *Der grüne Heinrich* ; 1er volume.
2. *Der grüne Heinrich*, 4 vol., Brunswick, 1851-1855. — *Die Leute von Seldwyla*, 4 vol., Brunswick, 1856-1874.

1876, augmenta encore, dans une retraite paisible et honorée, la collection de ses nouvelles et de ses poésies, et mourut en 1890. *Henri le Vert* [1] est une confession; c'est l'histoire d'un peintre manqué, qui cause son propre malheur et celui de sa mère. L'auteur l'écrivit fragment par fragment; il ne fut embarrassé que pour finir, et, à vrai dire, le roman, n'ayant pas de plan, ne pouvait avoir de conclusion. Keller laissa mourir son héros de chagrin, au mécontentement de l'éditeur, qui trouvait que « c'était un gaillard trop original pour avoir une fin aussi « piteuse ». Plus tard (1879), il remania complètement l'ouvrage, sans l'améliorer. Keller n'est réellement un maître que dans le petit cadre de la nouvelle; Paul Heyse l'appelle « le Shakespeare « de la nouvelle », peut-être par allusion à cet attachant récit qui s'appelle *Roméo et Juliette au village*, mais sans doute aussi à cause de la touche vigoureuse et nette qui marque les meilleures pages des *Gens de Seldwyla*. Gottfried Keller a écrit encore *Sept Légendes* (1872), un essai original de transposer des légendes pieuses en langage profane; deux volumes de *Nouvelles zurichoises* (1878), dont les sujets sont empruntés à l'ancienne histoire de la ville; et *Martin Salander* (1886), un roman pessimiste, le cri d'alarme d'un conservateur signalant le danger des mœurs nouvelles créées par la démocratie. « Ce qu'il y avait d'âpre dans sa « nature, » dit son biographe Bæchtold, « se manifesta davantage « dans sa vieillesse. Il n'avait jamais aimé la louange, et, à la fin, « le moindre blâme lui devenait sensible; il y avait des sujets « auxquels on ne pouvait pas toucher devant lui. Ce qui lui « manquait au fond, c'était la bienveillance envers les hommes « et le contentement de soi-même [2]. »

Un des derniers représentants, et non le moins original, du récit villageois, c'est Rosegger [3], un enfant des Alpes styriennes. Il est né en 1843, et fils de paysan. Trop faible pour les travaux des champs et de la montagne, il fut mis en apprentissage chez

1. Ce nom lui venait de la couleur d'un vêtement qu'on lui avait taillé dans un costume de chasse de son père.

2. J. Bæchtold, *Gottfried Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher*, 3 vol., Berlin, 1895-1897; *Kleine Ausgabe*, Berlin, 1898. — Éditions des œuvres : *Gottfried Kellers Gesammelte Werke*, 10 vol., Berlin, 1889; — *Nachgelassene Schriften und Dichtungen*, Berlin, 1893. — A consulter : F. Baldensperger, *Gottfried Keller, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1899; et un article de J. Bourdeau dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 février 1885.

3. Son prénom est Saint-Pierre-aux-Liens, *Petri Kettenfeier*.

un tailleur. « Avec mon maître, » raconte-t-il, « je parcourus pendant des années les villages de la plaine et les hautes solitudes, car nous faisions les vêtements dans les maisons des « clients. Ce fut mon stage de poète, mon université de spécia-« liste en paysannerie styrienne. J'appris ainsi à connaître à « fond les bons et les mauvais côtés de nos montagnards et « de nos paysans. » Une collection de poésies lyriques qu'il envoya au directeur d'un journal de Gratz fut remarquée; on lui fournit les moyens de s'instruire et de voyager; il fonda plus tard lui-même une revue mensuelle (*Heimgarten*, 1876). Rosegger n'a commencé à écrire que vers 1870. Ses premières œuvres, qui sont restées les meilleures, furent des nouvelles, des descriptions, des fragments d'autobiographie, car il aime à se confesser. Son style est nerveux et concis, un peu trop chargé de provincialismes. Plus tard, il s'est complu en de longs récits, dont l'intrigue est trop compliquée, et dont l'intention philosophique est souvent obscure [1].

Le récit villageois, la *Dorfgeschichte*, bien que sa vogue ait diminué, est resté, en Allemagne, un genre littéraire, et ce genre n'est pas près de s'épuiser, dans un pays où les provinces ont gardé leur individualité, et où les mœurs de la ville n'ont pas encore pénétré dans les campagnes. Ce qu'on ne peut lui contester, c'est l'originalité. On peut même affirmer qu'il a exercé une influence utile sur l'ensemble de la littérature. Par la simplicité de son cadre, par le champ qu'il ouvrait à l'observation directe, il a fait trêve pour un instant aux prétentions érudites du roman philosophique et social [2].

1. **Œuvres.** — *Ausgewählte Schriften*, 80 livraisons, Vienne, 1881-1883.

2. Le genre villageois a ses écueils; l'auteur peut s'arrêter à des particularités locales qui intéressent l'ethnographie plutôt que la littérature, ou se borner à transporter dans la campagne des événements qui peuvent se passer partout. Les récents *Dorfgeschichtler* n'ont pas toujours évité ces écueils. — **Joseph Rank** (1815-1896) a célébré les forêts de la Bohême dans un style un peu diffus et parfois maniéré; son principal ouvrage, *Aus dem Böhmerwalde* (1843), est précédé d'une longue introduction, dont ses récits sont comme les pièces justificatives; son *Hoferkätchen* est resté populaire. — **Melchior Meyr** (1810-1871), un homme de talent qui n'a eu que le tort de se disperser sur tous les genres, a écrit aussi des *Erzählungen aus dem Ries* (1856-1860); le Ries est cette partie de la Souabe bavaroise qui confine au Wurtemberg. — Plus récemment, **Auguste Silberstein**, né à Bude en 1827, mort à Vienne en 1900, a publié des paysanneries autrichiennes, d'un style trop haché et trop mêlé d'expressions dialectiques : *Dorfschwalben aus Œsterreich* (1862), *Die Alpenrose von Ischl* (1866); un de ses derniers romans, *Glänzende Bahnen*, peint les mœurs de la finance viennoise.

12. — LES FEMMES AUTEURS.

Dans l'ancienne Grèce, les femmes poètes étaient honorées du nom de dixième Muse; dans la moderne Allemagne, une femme auteur de romans s'appelle volontiers la George Sand allemande. Jusqu'ici, aucune n'a eu le génie de George Sand. Celle qui s'en rapproche le plus par son tour de phrase, c'est la comtesse Ida Hahn-Hahn. Elle a pourtant bien des défauts de style; ses images sont souvent recherchées, et elle abuse des mots français, surtout à son début : c'était encore la mode dans les salons aristocratiques du temps. Née en 1805, issue d'une grande famille du Mecklembourg, la comtesse Ida reçut d'abord une éducation très mondaine, et son père lui donna l'exemple d'une vie dissipée. A vingt ans, elle épousa son cousin, dont elle se sépara bientôt après. Pour se distraire, elle voyagea, en Autriche, en Italie, en Espagne, en France, en Suède, et jusqu'en Orient. Dans les intervalles de ses voyages, elle demeurait à Berlin ou à Dresde. Elle publia d'abord des poésies lyriques, qui furent peu remarquées. Elle eut plus de succès avec ses romans, où elle défendit les privilèges de l'aristocratie, alors fortement contestés par la Jeune Allemagne et par tout le parti libéral. Elle présenta la noblesse comme le plus sûr soutien de l'État, comme la classe libérale par excellence, puisque, n'ayant plus rien à conquérir pour elle-même, elle pouvait tenir aisément la balance entre les partis opposés. A ce paradoxe se mêlaient des sorties passionnées contre le mariage, qui, en réduisant la femme à des devoirs obscurs, l'empêchait d'agir efficacement sur la société. Le caractère qu'elle a peint avec le plus de sympathie, c'est celui de la comtesse Faustine, dans le roman du même nom (1841). « Faustine, » dit-elle dans la préface, « porte la couronne de la beauté, « du génie, de la grâce; elle est reine par son empire sur les « cœurs; elle réclame son contentement, durable, éternel, iné« puisable; elle le veut à tout prix, et elle rejette tout ce qui ne « le lui procure pas. Partout où ses regards se portent, elle « enchante et elle désespère; elle répand à la fois la félicité et « la mort. » Faustine est une sorte de Don Juan féminin. Elle quitte d'abord son époux, qu'elle n'a jamais aimé, pour suivre un certain baron. Puis, quand le baron ne peut plus lui donner « son contentement », elle s'attache à un comte. Cette fois-ci

c'est une passion véritable qui l'entraîne; mais la passion s'épuise encore plus vite que le caprice, et Faustine finit par entrer dans un couvent; elle essaye d'aimer Dieu, n'ayant pu aimer les créatures. En général, les romans de la comtesse Hahn-Hahn donnent une idée peu édifiante des mœurs de l'aristocratie allemande aux environs de 1840. La révolution de 1848, en lui révélant l'existence de forces populaires encore inconnues, lui causa une sorte d'effroi, et les prédications du baron Guillaume de Ketteler, plus tard évêque de Mayence, achevèrent de la jeter dans le catholicisme ultramontain. Elle passa, sans transition, du boudoir à la sacristie, et la femme émancipée devint, au grand étonnement de l'Allemagne, une Madeleine repentante. Elle expliqua sa conversion dans un écrit intitulé *De Babylone à Jérusalem* (1851), et, en 1852, elle entra dans la maison mère de l'ordre du Bon Pasteur à Angers. Deux ans après, elle s'établit à Mayence, où elle fit construire un couvent à ses frais. Mais elle ne vécut pas dans la retraite : ce n'était pas son goût. Son activité, toujours très grande, se partagea entre le prosélytisme et la publication de ses derniers romans, qui sont des apologies du catholicisme et de la vie monastique; elle mourut en 1880[1].

Fanny Lewald est une nature mieux équilibrée; elle a moins d'imagination que la comtesse Hahn-Hahn, mais elle a plus de jugement et de grâce féminine. Des critiques bienveillants lui ont trouvé quelque chose du sens rassis, mais ferme et pénétrant de son compatriote Kant. Elle était fille d'un négociant juif de Kœnigsberg, née en 1811. Un seul événement, dont elle a profité pour son roman de *Jenny*, a troublé le cours égal et tranquille de sa vie. A dix-sept ans, elle se fit protestante, pour pouvoir épouser un candidat en théologie, qu'elle aimait; mais elle regretta aussitôt ce qui lui apparut comme une apostasie, et elle renonça à l'union projetée. Elle se maria plus tard avec le littérateur Adolphe Stahr; elle mourut à Dresde, en 1889. Fanny Lewald a abordé, elle aussi, la grande question qui faisait aller toutes les plumes féminines du siècle, et elle l'a résolue courageusement dans le sens du devoir. Au-dessus de l'intérêt privé elle met l'intérêt social. Ses héroïnes font ordinairement des mariages de raison; et quand elles se trompent dans leur

1. **A consulter.** — Maria Helene, *Gräfin Ida Hahn-Hahn, ein Lebensbild*, Leipzig, 1869. — P. Haffner, *Gräfin Ida Hahn-Hahn, eine psychologische Studie*, Francfort, 1880.

choix, elles supportent noblement les suites de leur erreur. Fanny Lewald a trop écrit, et il serait oiseux de citer tous ses romans. Ses intrigues sont peu compliquées, même peu originales; ses analyses psychologiques sont souvent fines, et ses réflexions intéressantes. Elle a parodié un peu lourdement sa rivale dans *Diogéna*, qu'elle a fait paraître sous le nom de *la comtesse Iduna H. H.;* Diogéna parcourt la moitié du monde, après s'être séparée de son époux; aucun spectacle ne l'intéresse, aucune jouissance ne la satisfait, et elle finit par être enfermée dans une maison d'aliénées. *Jenny* (1843) nous fait pénétrer dans l'intérieur de la famille juive. *Le prince Louis-Ferdinand* (1849) est une peinture de la société berlinoise à la veille de la bataille d'Iéna. L'un des derniers romans de Fanny Lewald, intitulé *De génération en génération* [1], montre comment les classes se confondent peu à peu par le progrès des lumières : la donnée était intéressante; malheureusement, elle se dégage avec peine de la longueur des développements.

Avant de quitter ce groupe, il faut donner un souvenir à deux écrivains un peu plus anciens, qu'on ne lit plus, mais qui ont eu leur moment de vogue, Henriette de Paalzow et Ida de Düringsfeld. Henriette de Paalzow, née à Berlin en 1798, morte en 1847, a les mêmes idées que la comtesse Hahn-Hahn sur les vertus innées de l'aristocratie; sa réputation a été en grande partie l'œuvre des salons qu'elle fréquentait; son meilleur roman, *Godwie-Castle* (1836), qui raconte la jeunesse du roi Charles Ier, est une imitation de Walter Scott. La baronne silésienne Ida de Düringsfeld, née en 1815, morte en 1876, est un génie précoce, qui n'a jamais atteint sa complète maturité. Elle-même nous apprend qu'elle faisait des vers avant de savoir lire; elle publia ses premières poésies, en 1835, sous le nom de Thekla. Elle voyagea beaucoup, et elle profita de ses voyages pour s'instruire; elle apprit le français et l'italien; elle étudia le tchèque, le flamand, les dialectes slaves de la région danubienne. Un de ses défauts, c'est l'étalage qu'elle fait de sa science. Son premier roman, *le Château de Goczyn* (1841), fait penser par moments à *Godwie-Castle*; c'est du Walter-Scott de troisième main. Plus tard, elle aborda le genre historique avec *Marguerite de Valois* (1847), qu'elle appela *un roman de*

1. *Von Geschlecht zu Geschlecht*, 8 vol., Berlin, 1863-1865. — L. Geiger vient de publier des fragments d'autobiographie de Fanny Lewald : *Gefühltes und Gedachtes*, Dresde et Leipzig, 1900.

Mémoires; ce n'est, en effet, qu'une compilation des Mémoires du temps. La partie la plus utile de ses travaux, ce sont peut-être ses imitations de chants populaires des pays qu'elle avait visités[1]. Ses romans sont des compositions hâtives, qui ressemblent plutôt à des conversations de salon.

1. *Böhmiche Rosen*, Breslau, 1851 ; *Lieder aus Toskana*, Dresde, 1855. — Ida de Düringsfeld a composé, en commun avec son mari, le baron Otto do Reinsberg. un *Livre du mariage*, comparaison entre les cérémonies du mariage dans les différents pays (*Hochzeitsbuch*, Leipzig, 1871), et un recueil de Proverbes (*Sprichwörter der germanischen und romanischen Sprachen*, 2 vol., Leipzig, 1872-1875).

CHAPITRE IV

LA LITTÉRATURE DU NOUVEL EMPIRE
LE THÉATRE ET LE ROMAN

Le lendemain de 1870; espoirs déçus; stérilité littéraire. — 1. Le théâtre. Retour à la comédie française; Paul Lindau; Hugo Bürger; Oscar Blumenthal. La comédie légère; L'Arronge; Gustave de Moser; Fulda. Le drame; Wilbrandt; Wildenbruch. — 2. Le nouveau *Sturm-und-Drang*. Les frères Henri et Jules Hart et la « Toute Jeune Allemagne ». Liliencron. Stefan George et Hugo de Hofmannsthal. — 3. Le roman naturaliste; Sudermann. — 4. Le drame naturaliste. *L'Honneur* de Sudermann. Gerhart Hauptmann; son procédé de composition. Le drame pathologique; *Avant le lever du soleil.* Le drame social; *les Tisserands.* Max Halbe. Hirschfeld.

« En ces jours qui suivirent immédiatement la guerre, nous « nous sommes redit plus d'une fois la parole d'Ulric de Hutten : « Les esprits s'éveillent, c'est une joie de vivre! » Cette parole « exprimait non seulement ce que nous souhaitions, mais ce que « nous espérions avec confiance. Jusque-là, tout avait contrarié « notre développement national, et voilà que, pour la première « fois, la patrie se dressait devant nous comme une grande unité « politique, comme une puissance prépondérante, arbitre de « l'Europe. Il nous semblait dès lors que nulle tâche n'était au-« dessus des forces morales et matérielles de notre peuple; et « comme l'histoire nous enseignait que même au temps de nos « plus tristes déchirements et de notre plus profonde misère la « poésie allemande avait célébré ses plus beaux triomphes, nous « pensions que maintenant, — maintenant qu'un si vaillant essor « se manifestait partout et que la pluie des milliards promettait « de faire succéder à notre pauvreté traditionnelle une certaine « aisance nationale, — nous pensions, dis-je, qu'un âge nouveau,

« comparable peut-être à celui des Hohenstaufen, allait poindre « dans notre poésie. Nous croyions à chaque instant entendre la « grande voix qui nous annoncerait l'avénement de cet heureux « âge, et nous attendions la venue du poète qui donnerait une « forme au chaos des aspirations idéales que nous portions en « nous... »

Ainsi s'exprimait un historien allemand en 1894, et, après avoir constaté la stérilité littéraire de ces années dans tous les genres, même dans la poésie patriotique, il concluait en ces termes : « Jamais les circonstances ne furent plus favorables à une épopée « allemande. Le contre-coup des émotions ressenties vibrait « encore dans toutes les âmes. Voir transfigurés par la poésie « les actes de bravoure et d'abnégation, les vies individuelles « noblement sacrifiées à la cause commune, les traits sublimes « qui d'un simple homme du peuple faisaient un héros, tel était « le vœu universel. La matière était là, toute prête; il ne fallait « qu'une main créatrice pour en faire sortir les germes féconds, « pour en dégager une belle œuvre d'art. Mais il semble que les « yeux aient été aveugles et les mains paralysées; il est vrai que « la médiocrité s'étala au grand jour, la bouche pleine de phrases « creuses et de banalités ronflantes... [1] »

C'est par une fausse analogie qu'on a voulu assimiler la guerre de 1870 à celle de 1813. On remit bien en circulation les refrains patriotiques qui avaient enflammé le courage des soldats de la *délivrance*; mais combien les circonstances étaient différentes! Cette fois-ci, l'indépendance nationale ne courait aucun danger. Aucun César nouveau ne menaçait d'absorber l'Allemagne dans un chimérique Empire d'Occident. On ne luttait pas pour la liberté, mais seulement pour la prépondérance politique, et c'était l'Allemagne qui était l'agresseur; ce fut elle qui, après la paix, se trouva la puissance conquérante.

La conquête prussienne fut aussi stérile pour la littérature que l'avait été, soixante ans auparavant, la conquête napoléonienne. Les grandes guerres ne sont fécondes que quand elles apportent avec elles de nouveaux éléments de civilisation. La guerre de 1870 procura à l'Allemagne un accroissement de force et de richesse; elle n'ajouta rien au trésor intellectuel que ses poètes

1. B. Litzmann, *Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart*, Hambourg et Leipzig, 1894; 3ᵉ éd., 1896; Première conférence, p. 5, p. 12.

et ses philosophes amassaient depuis un siècle. Même l'idée de l'unité allemande, qui lui servit de justification, n'était plus, au point de vue littéraire, qu'un thème usé. En somme, la littérature, après comme avant 1870, suivit son cours régulier, et elle offrait, à cette date, tous les signes d'une littérature de décadence.

1. — LE THÉATRE DEPUIS 1870.

Au lendemain de la guerre, quand l'animosité traditionnelle contre la France était encore surexcitée par une suite inespérée de triomphes, quelques littérateurs d'un talent souple et facile se remirent, par un étrange contraste, à l'école de l'ennemi vaincu. Ce fut la dernière tentative de ce genre, et elle ne fut pas beaucoup plus fructueuse que n'avaient été les précédentes. C'était spécialement la comédie qu'il s'agissait de renouveler, la comédie qui avait bien été illustrée de distance en distance par une œuvre remarquable, mais qui n'avait jamais eu de tradition régulière, apparemment parce que le génie national ne s'y prêtait pas. Paul Lindau, né à Magdebourg en 1839, ouvrit la voie; il fut suivi par Hugo Bürger et Oscar Blumenthal. Ce qui, selon Lindau, manquait aux Allemands, c'était la forme tout extérieure de la comédie, c'est-à-dire, d'un côté, le dialogue, qui ne discute ni ne pérore, mais qui converse seulement, et, de l'autre, la gradation des effets, qui tient le spectateur en haleine. Quant au fond, c'est-à-dire à l'invention poétique, il jugeait les Allemands au moins égaux aux Français. « Le théâtre, » dit-il quelque part, « agit surtout par des effets extérieurs. La beauté « de l'invention peut exciter l'intérêt; elle peut même, dans les « circonstances les plus favorables, soutenir l'intérêt. Mais la « condition essentielle du succès au théâtre, c'est que l'intérêt « croisse. Il faut, pour cela, que l'action marche, ce qui n'est « pas, comme on se l'imagine à tort, le fait d'un simple metteur « en œuvre. On peut donner des règles à ce sujet, mais, pour « être capable de les suivre, il faut avoir un don particulier, qui « constitue précisément le poète dramatique. C'est le seul don « que possèdent ordinairement les Français : aussi leur a-t-on « quelquefois reproché de n'être que d'habiles « faiseurs ». « Quant à nous, tous les autres dons nous appartiennent, mais « c'est justement celui-là qui nous a été refusé. » Et ailleurs :

« L'artiste qui dédaigne le métier ne produira jamais un grand « effet; et quand je dis le métier, je me sers d'un terme usité, « mais qui ne répond nullement à l'idée qu'il représente; car « qui pourrait dire, lorsqu'il s'agit du théâtre, où le métier cesse « et où l'art commence [1]? » Paul Lindau ne vit dans la comédie française que la facture, le métier, de même que Gottsched, deux siècles auparavant, n'avait vu dans la tragédie que la régularité : c'est le fait des imitateurs de ne considérer que le côté extérieur de leur modèle, parce que c'est le seul qui puisse s'imiter. Après avoir longtemps vécu à Paris et avoir collaboré à plusieurs journaux allemands, Paul Lindau fonda, en 1872, à Berlin, la revue *Die Gegenwart*, qui lui acquit bientôt une autorité presque incontestée comme critique de théâtre. On ne craignit pas de le comparer à Lessing; mais il lui manquait bien des qualités de son grand prédécesseur. Sa critique était, selon l'expression allemande, toute subjective; il ne donnait son opinion que comme sienne, mais il la donnait sans ménagement, comme l'indique le titre d'un recueil d'articles qu'il avait publiés l'année précédente [2]. Il décocha surtout ses traits à des écrivains médiocres qui seraient bien morts tout seuls. Son autorité comme critique lui ouvrit les portes du théâtre. Ses meilleures pièces sont deux comédies, *Un succès* et *Tante Thérèse* [3]. La première a été appelée un feuilleton dialogué; elle contient en effet beaucoup d'allusions piquantes, qui intriguèrent vivement le public au début, mais qui ont perdu tout intérêt. Tante Thérèse est la vieille fille dont le cœur est resté jeune, et qui rencontre enfin l'homme capable de la comprendre. Le théâtre de Paul Lindau est un mélange de plaisanterie honnête et de grâce sentimentale; il a peu d'invention et d'originalité; ses caractères manquent de relief; mais son style a un mouvement facile et élégant, qui imite assez bien le tour de la conversation française.

Hugo Bürger est un pseudonyme de Hugo Lubliner, un industriel de Berlin, né à Breslau en 1846, qui débuta, vers sa trentième année, par une comédie historique intitulée *les Modèles de Sheridan*; ce fut un succès d'estime. Il donna ensuite *Gabrielle*,

1. *Dramaturgische Blätter*, 3 vol., Berlin, 1875-1879; au 1er volume.
2. *Litterarische Rücksichtslosigkeiten*, Berlin, 1871.
3. *Ein Erfolg*, 1874; *Tante Therese*, 1876.

une sorte de comédie larmoyante, qui rappelle en quelques points la *Fernande* de Sardou. Dans *une Femme sans esprit*, qui suivit, une jeune fille feint la sottise, par la singulière raison qu'elle ne veut pas humilier son père, qui est un homme borné; elle retrouve cependant sa vivacité et son à-propos, lorsqu'il s'agit de lutter contre une rivale. Dans la comédie réaliste *l'Or et le Fer*, Hugo Bürger semble s'être souvenu de sa première carrière; l'or est représenté par une riche héritière, dont toute la fortune a été placée dans une concession de mine; le fer, par un ingénieur, qui, grâce à un procédé de son invention, sauve cette fortune, un instant compromise; on devine la conclusion [1]. Des épisodes compliquent l'action principale : c'est le défaut ordinaire de Hugo Bürger, un défaut qui n'en serait pas un, s'il savait grouper et classer les incidents, mettre en relief ce qui est essentiel et subordonner ce qui est accessoire. L'intrigue se ramifie et s'éparpille comme dans un roman; le dialogue traîne; la langue est terne.

Oscar Blumenthal, né à Berlin en 1852, commença, comme Lindau, par rompre des lances contre des adversaires grands et petits. Il avait de l'esprit et une furieuse envie de le dépenser. Mais, pour être nouveau après Lindau, il fallait renchérir sur lui : c'est ce qu'il fit. Lindau s'était annoncé comme « le critique sans gêne »; Blumenthal déclara d'abord qu'il prendrait le ton « d'un homme mal élevé [2] ». Ses articles dans le *Tageblatt* de Berlin le firent surnommer Oscar le Sanguinaire. Ses ennemis le payèrent de retour, et contribuèrent à faire échouer ses premières pièces, d'ailleurs fort insignifiantes. Puis il donna coup sur coup trois comédies, qui furent autant de succès. Ce fut d'abord *la Flèche d'essai*, c'est-à-dire la première flèche de Cupidon, lancée au hasard, mais qu'une main expérimentée sait rendre inoffensive; à la fin, tous les cœurs blessés sont guéris. Un personnage de la pièce ressemble beaucoup au professeur du *Monde où l'on s'ennuie*. *La Grosse Cloche* traite un sujet semblable à celui de *la Camaraderie* de Scribe; il s'agit d'une récompense à

1. *Die Modelle des Sheridan*, 1875; *Gabriele*, 1878; *Eine Frau ohne Geist*, 1879; *Gold und Eisen*, 1881.

2. *Allerhand Ungezogenheiten*, Berlin, 1874. Il continua de recueillir ses articles sous des rubriques à effet : *Für alle Wagen- und Menschenklassen* (1875); *Gemischte Gesellschaft* (1876), etc. Blumenthal est un de ces écrivains qui veulent avoir de l'esprit jusque dans leurs titres.

décerner à un artiste; deux salons, présidés par deux rivales en intrigue, ont chacun leur candidat, et se combattent à outrance; à la fin, le lauréat refuse le prix, en apprenant par quels moyens il l'a obtenu. Dans *une Goutte de poison*, un petit souverain allemand veut livrer ses États à la Prusse, contrairement au vœu de ses sujets; un comte est faussement soupçonné de trahison; l'action est censée se passer en 1866; la pièce aurait pu s'appeler, plus simplement, comme une autre comédie de Scribe, *la Calomnie* [1]. Ces comédies se distinguent par une certaine habileté de mise en scène et surtout par l'esprit de détail. Blumenthal a des mots heureux; il sait amener à propos la tirade humoristique ou morale, qui achève de lui gagner les suffrages du public. En 1888, il prit la direction du Théâtre Lessing, qu'il comptait approvisionner lui-même; mais il eut plus de succès avec les œuvres d'autrui, notamment avec *l'Honneur* de Sudermann.

A côté de la comédie d'imitation française, l'ancien type créé par Benedix se maintint en se modifiant de diverses manières. L'Arronge le guinda en voulant le moraliser; Gustave de Moser le fit dévier du côté de la farce; Fulda l'affina, au contraire, en le rapprochant de la comédie de salon.

Adolphe L'Arronge, né à Hambourg en 1838, eut une vraie influence sur le théâtre, plus encore comme directeur que comme auteur. Son père avait déjà été acteur et directeur; lui-même, après avoir débuté comme chef d'orchestre, dirigea le Théâtre de Kroll à Berlin, le Théâtre de Lobe à Breslau, et fonda enfin à Berlin le Théâtre Allemand, qui devait être comme une seconde scène classique, ouverte aux débutants. Il commença par des vaudevilles à couplets, et eut un grand succès avec *Mon Léopold*. Ce Léopold était un enfant gâté, et depuis ce temps L'Arronge ne cessa de harceler les parents trop indulgents ou trop sévères; il le fit souvent avec une verve spirituelle. Les *Femmes bienfaisantes* négligent leur maison pour des œuvres de charité. *Les Sans-Souci* sont une satire contre le luxe [2]. Le défaut des comédies de L'Arronge, c'est l'empressement de ses personnages à profiter des leçons qui leur sont administrées et la facilité avec laquelle ils se convertissent.

Les comédies de Gustave de Moser, né à Spandau en 1825, sont

1. *Der Probepfeil*, 1883; *Die grosse Glocke*, 1884; *Ein Tropfen Gift*, 1885.
2. *Mein Leopold*, 1874; *Wohlthätige Frauen*, 1879; *Die Sorglosen*, 1882.

ordinairement courtes et de contexture légère; quelques-unes sont à peine composées; mais elles ont de la gaieté; l'une des meilleures est *le Bibliothécaire* [1]. Moser a souvent travaillé en collaboration, surtout avec Otto Girnt et avec François de Schœnthan.

Louis Fulda, né à Francfort-sur-le-Mein en 1862, débuta, en 1883, par une pièce de concours, *les Sincères*, une comédie en un acte, qui ne dénotait encore qu'une certaine facilité à faire des vers faibles. Il a donné ensuite tantôt d'agréables bluettes comme *En tête-à-tête*, tantôt des pièces d'une observation plus profonde, comme *la Chasse sauvage* [2]. Il s'agit ici de la chasse aux honneurs, à la renommée, à la fortune, chasse sans trêve ni merci, où l'on s'use à la poursuite d'un bien imaginaire dont on n'a pas le temps de jouir, « où le chasseur et la bête aux « abois sont une seule et même personne ». La comédie de Fulda ne dédaigne pas les vieux expédients pour dénouer une intrigue, une lettre égarée, une révélation tardive; mais elle est honnête, pleine de bon sens, de bon goût et de bonne humeur. Un de ses derniers et de ses plus grands succès a été *le Talisman*, une sorte de fable orientale, ingénieusement développée et agréablement versifiée, quoique d'un style parfois un peu banal [3].

Le drame sérieux, en vers et en prose, fut moins sujet à l'influence française que la comédie, sans pourtant y échapper complètement. Là, du moins, il y avait, à défaut d'une tradition véritable, quelques antécédents très rapprochés, auxquels on pouvait se rattacher. Les deux poètes qui eurent le plus de succès sur la scène tragique après 1870, Adolphe Wilbrandt et Ernest de Wildenbruch, marchèrent le plus souvent dans les voies ouvertes par Gutzkow, Hebbel, Otto Ludwig, tout en cherchant à s'adapter plus étroitement aux convenances du théâtre.

Adolphe Wilbrandt, né en 1837, était le fils d'un professeur de l'université de Rostock, qui avait souffert pour ses opinions libérales. Il débuta dans le journalisme politique, passa quelques années en voyage, et vécut ensuite successivement à Munich et à Vienne; il fut pendant sept ans (1881-1888) directeur du théâtre

1. *Der Bibliothekar*, 1878.
2. *Die Aufrichtigen*, 1883; *Unter vier Augen*, 1886; *Die wilde Jagd*, 1888.
3. *Der Talisman*, 1892. — Louis Fulda a donné, par quelques bonnes traductions, une nouvelle popularité à Molière sur les théâtres allemands. Il a traduit aussi *les Romanesques* et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand.

de la Hofburg. C'était un génie souple et fertile, qui s'exerça tour à tour avec un égal bonheur dans la poésie lyrique, dans la nouvelle, dans le drame et dans la comédie. Sa langue poétique est abondante et large, et déborde la forme étroite du *lied*, pour se répandre en odes, en symphonies. Son défaut, au théâtre, est de ne pas savoir limiter ses sujets; il donne volontiers à un drame les proportions d'une épopée. De ses trois pièces romaines, la première, *Gracchus* (1872), est celle qui répond le mieux à l'idée d'un ouvrage dramatique; le caractère principal est délicatement nuancé, et les scènes populaires, en prose, ont du mouvement. *Arria et Messaline* (1874) est une peinture, très chaude par moments, de la corruption romaine. *Néron* (1876) est une *histoire* à la manière de Shakespeare, mais beaucoup moins concentrée; toute la vie du héros passe sous nos yeux; c'est une série ascendante d'horreurs et de folies. Racine n'avait pas eu besoin d'un si grand appareil pour montrer comment peu à peu « le monstre « se déclare ». Après l'histoire romaine, Wilbrandt aborda l'antiquité germanique; sa *Kriemhild* (1877) est une tentative intéressante, sinon toujours heureuse, pour renouveler la légende des *Nibelungen* et l'approprier à la scène moderne. Il en supprima tout le côté merveilleux, sans s'apercevoir qu'il détruisait ainsi le lien de certains événements, qui ne s'expliquent plus par des causes naturelles. De plus, il se crut obligé d'être complet et de mener le spectateur jusqu'aux massacres qui remplissent les dernières aventures du poème. C'est surtout par ses drames bourgeois que Wilbrandt a conquis la faveur du public. *La Fille de Monsieur Fabricius* est entrée dans le répertoire courant; la pièce porte sur une idée qui a été souvent exploitée sur les scènes françaises; une jeune fille est victime d'une condamnation prononcée contre son père. Dans *Jean Erdmann*, c'est la faute d'une mère qui retombe sur sa fille. Le drame en prose et la comédie prennent facilement, chez Wilbrandt, l'allure simple et uniforme de la nouvelle; les points culminants de l'action ne ressortent pas toujours avec une netteté suffisante. Ce défaut est moins sensible dans de petites pièces comme *Inaccessible* ou *Amour de Jeunesse*, qui valent surtout par la grâce de l'exécution, et qui peuvent se comparer à certains proverbes de Musset [1].

1. *Die Tochter des Herrn Fabricius*, 1879; *Johannes Erdmann*, 1881; *Unerreichbar*, 1870; *Jugendliebe*, 1872.

En 1881, la troupe de Meiningen monta une tragédie d'un gentilhomme de la Marche qui, depuis dix ans, frappait vainement à toutes les portes : c'étaient *les Carolingiens* d'Ernest de Wildenbruch, qui passèrent quelques mois après au Grand Théâtre de Berlin. Le succès fut complet, et trois autres pièces, qui attendaient dans les cartons de l'auteur, *Harold*, *le Ménonite* et *les Pères et les Fils*, furent jouées coup sur coup dans le courant de l'année 1882 [1]. Il sembla que le régénérateur de la tragédie allemande fût enfin venu. « Nous nous attendions, » disait un critique non suspect, celui qu'on appelait le Sanguinaire, « nous nous attendions « à un de ces drames exsangues faits pour le libraire, où la « phrase scandée sur le mètre ïambique tient lieu d'action, et « dont tout le mouvement consiste dans le bruit des armures « de tôle. Nous avons trouvé un poème réellement fait pour les « planches, une langue nerveuse et concise, et une intrigue « bien suivie, qui a d'abord saisi le public. » Wildenbruch a, en effet, certaines qualités du poète dramatique : il a le style qui convient à la scène; il sait mener un dialogue; il prévoit jusqu'aux attitudes de ses personnages; il s'abstient de développements lyriques ou oratoires. Mais il a une façon particulière de comprendre le théâtre, qui se manifeste déjà dans le choix de ses sujets. C'est presque toujours à un événement, c'est-à-dire à une chose abstraite, plutôt qu'à un héros déterminé, en chair et en os, qu'il prétend nous intéresser. Ses pièces sont un cours d'histoire, et, quand le sujet est national, une leçon de patriotisme. L'exposition est ordinairement très nette, puis l'intérêt se divise et ne se soutient pas. Dans *les Carolingiens*, c'est la conservation de l'Empire de Charlemagne qui est en jeu. Louis le Pieux a partagé ses États entre ses trois fils, Lothaire, Louis le Germanique et Pépin, quand Charles, issu d'un second mariage, réclame sa part d'héritage. Les droits de Charles sont défendus par Bernard, comte de Barcelone, qui aime l'impératrice Judith, et qui travaille en réalité pour lui même. Bernard voudrait restaurer à son profit la charge de maire du palais, ou même, si les circonstances le favorisent, se substituer au faible empereur. C'est lui qui mène l'action et qui semble être le personnage principal; mais il n'a pas l'ampleur du rôle que le poète lui attribue; ce n'est pas seulement un intrigant sans scrupule, mais un

1. *Die Karolinger*; *Harold*; *Der Menonit*; *Väter und Söhne*.

conspirateur maladroit qui se prend à ses propres filets. Sa mort, qui amène la réconciliation des princes, termine la pièce.

Harold, le héros de la seconde tragédie de Wildenbruch, est le comte saxon vaincu par Guillaume le Conquérant; mais il est vaincu par la ruse et la diplomatie, autant que par les armes. Des deux adversaires, l'un se diminue, aux yeux des spectateurs, par sa faiblesse, l'autre par sa déloyauté. Le dernier acte ressemble à une fin de ballade; la mère de Harold vient réclamer le corps de son fils, et Guillaume regrette un instant sa victoire, en apprenant que sa fille aimait le comte. *Le Ménonite* et *les Pères et les Fils* sont deux pièces patriotiques, dont l'action se passe au temps des guerres contre Napoléon. La première se distingue entre tous les ouvrages de Wildenbruch par une certaine unité, et nous fait assister à un vrai conflit de passions; mais la donnée en elle-même a quelque chose d'étrange et d'invraisemblable. Un Ménonite est partagé entre les croyances de sa secte, qui lui défend de porter les armes, et le devoir de défendre sa patrie. Il renonce à venger sa fiancée, qui a été outragée par un officier français; enfin il cède à l'appel du commandant Schill, mais il est livré à l'ennemi par sa communauté et fusillé comme rebelle. Dans *les Pères et les Fils*, il y a deux tragédies réunies, qui tiennent chacune deux actes; la première se passe en 1806, sous les murs de Custrin, qui capitule devant un faible corps de troupes françaises; la seconde en 1813, au moment de la bataille de Grossbeeren, qui relève les armes prussiennes. Dans la première, une partie de la population fait cause commune avec l'ennemi; dans la seconde, tous sont unis pour la défense nationale : le contraste montrait la leçon à tirer de la pièce. Parmi les autres ouvrages de Wildenbruch, la tragédie de *Christophe Marlowe* [1] mérite une mention spéciale, moins pour l'effet de l'ensemble que pour les beautés de détail. Marlowe, qui se considère comme le grand poète de l'Angleterre, s'incline, non sans une lutte intérieure, devant la gloire naissante de Shakespeare. Une telle donnée pouvait bien fournir quelques scènes pathétiques, mais non des péripéties bien variées. *Le Nouveau Commandement* [2] n'a qu'un intérêt historique et théologique; c'est la tragédie du célibat des prêtres; elle nous trans-

1. *Christoph Marlow*, 1884.
2. *Das neue Gebot*, 1886.

porte en plein moyen âge, au temps où Grégoire VII posait les fondements de l'omnipotence papale. Un prêtre marié a recueilli dans sa maison l'impératrice fugitive, femme de Henri IV, poursuivie par la noblesse saxonne, lorsqu'un messager du pape vient lui ordonner de prononcer l'anathème contre l'empereur. Bientôt on lui enjoint de se séparer de sa femme et de ses enfants; alors il dépose sa fonction et s'enfuit. A cette double action se mêlent encore les démêlés de Henri IV avec ses vassaux. *Le prince de Vérone* [1] est un ressouvenir de *Roméo et Juliette*; les Montecchi et les Capulet sont remplacés par les Guelfes et les Gibelins; mais les scènes d'amour sont couvertes par le bruit des armes. En 1888, Wildenbruch commença une série d'*histoires*, où il se proposait d'illustrer la maison de Hohenzollern, comme Shakespeare avait illustré les dynasties royales d'Angleterre; mais la matière était évidemment moins riche. Lui-même déclarait d'ailleurs que ces sortes d'ouvrages « n'étaient pas faits pour la littérature, mais pour le peuple »: une distinction que Schiller n'aurait pas admise. Dans les derniers temps, Wildenbruch a heureusement élargi son horizon, en donnant son grand drame historique sur l'empereur Henri IV [2]. Ce drame, écrit en prose, contient deux parties, deux *soirées*, de quatre actes chacune, avec un prologue. La première finit à la prise de Rome, que l'auteur identifie, contrairement à l'histoire, avec la mort du pape Grégoire VII; la seconde se termine par la déposition solennelle du corps de l'empereur dans la cathédrale de Spire et par la levée de l'excommunication qui pesait sur lui. La matière est immense; elle n'embrasse pas moins d'un demi-siècle; elle est assez uniforme, malgré son étendue, et malgré les épisodes qui s'y trouvent très ingénieusement mêlés. Le vrai sujet, c'est la querelle des investitures et le triomphe final de l'Empire sur la papauté. Il semble que ce sujet aurait gagné à être resserré et groupé autour de quelques grandes situations. En somme, s'il est permis de porter un jugement sur une carrière qui n'est pas achevée, ce sont peut-être les premières œuvres de Wildenbruch, comme les *Carolingiens* ou *Christophe Marlowe*, qui contiennent les promesses les plus sérieuses pour l'avenir du théâtre allemand [3].

1. *Der Fürst von Verona*, 1887.
2. *Heinrich und Heinrichs Geschlecht*, 1896.
3. **Bulthaupt. Kruse. Mourad Effendi.** — Tandis que Wildenbruch et Wilbrandt

2. — LE NOUVEAU « STURM-UND-DRANG ».

Une impression générale semble avoir dominé la jeunesse allemande dans les années qui suivirent la guerre; elle se dégage de tous les écrits de ce temps. On s'étonne de ce que le mouvement politique ne profite pas à la littérature, et l'étonnement se change bientôt en découragement. On demande du nouveau, on s'y attend; chacun voudrait y apporter sa part; puis les années se passent sans que rien apparaisse, et un profond sentiment d'impuissance finit par s'emparer des esprits. C'est surtout

tentaient des voies nouvelles, quelques écrivains de talent continuaient jusqu'à la fin du siècle les traditions de Weimar.

Henri Bulthaupt, bibliothécaire de la ville de Brême, né en 1849, semble avoir parcouru pour son compte toutes les phases du développement de Schiller. Son œuvre de jeunesse, *Une tragédie corse* (*Ein korsisches Trauerspiel*, 1870) est écrite dans le style des *Brigands*. Plus tard, il reprit le plan des *Chevaliers de Malte* (1883); il supprima le chœur que Schiller voulait introduire dans sa pièce, et développa surtout les scènes où paraissent le grand maître La Valette et son fils Saint-Priest. L'œuvre la plus originale de Bulthaupt est *George Wendel* (1884), une tragédie dont le sujet est emprunté à l'histoire de la guerre des Paysans. George Wendel, un des chefs de l'insurrection, a un frère, qui, se croyant le fils d'un gentilhomme, combat dans les rangs de la noblesse, et qui se donne la mort lorsqu'il apprend qu'il a contribué à l'oppression des siens. L'inconvénient du sujet, que l'auteur n'a su écarter qu'à demi, c'est que l'intérêt se partage entre les deux frères. Le même inconvénient, c'est-à-dire un manque d'unité dans le sujet, se retrouve, à un plus haut degré, dans la tragédie intitulée *un Nouveau Monde* (*Eine neue Welt*, 1886), où il s'agit moins de l'Amérique que des domaines intellectuels découverts par les humanistes du XVe et du XVIe siècle; c'est une grande perspective sur la Renaissance. Bulthaupt a donné, dans *les Ouvriers* (*Die Arbeiter*, 1875), un des premiers exemples du drame social, ce genre tant exploité par les dramaturges de l'école naturaliste. Le sujet est à peu près le même que celui des *Tisserands* de Gerhart Hauptmann; la pièce est gâtée par l'amour invraisemblable d'un ouvrier pour la fille de son patron. Henri Bulthaupt est, en somme, un écrivain habile et qui a médité sur son art, comme le prouve son ouvrage historique et critique sur le drame (*Dramaturgie des Schauspiels*, en trois volumes).

Henri Kruse, né à Stralsund en 1815, longtemps directeur du *Journal de Cologne*, débuta, en 1868, à l'âge de cinquante-trois ans, avec un drame intitulé *la Comtesse* (*Die Gräfin*); le personnage principal est une femme qui a le caractère d'un homme, et qui tyrannise sa famille d'une manière invraisemblable, tout en tenant d'une main ferme le gouvernail de l'État. Kruse a souvent repris des sujets déjà traités : *Wullenwever* (1870), après Gutzkow; *le Roi Eric* (1871), après Prutz; *Maurice de Saxe* (1872), après Prutz et Giseke; *Brutus* (1874), après Shakespeare; *Marino Faliero* (1876), après Byron et Casimir Delavigne; *Rosemonde* (1878), après nombre d'auteurs. Ses meilleures pièces sont des *Jeux de carnaval*, où il suffisait d'avoir de l'esprit. Il est mort à Buckebourg, en 1902.

Mourad Effendi (1835-1881), ou François de Werner, ministre résident de l'Empire ottoman à Dresde, à Stockholm et à la Haye, obtint un grand succès, en 1872, à Vienne et à Dresde, avec son *Sélim III*, malgré la dureté de son vers. Il écrivit encore un *Marino Faliero* et un *Mirabeau*, qui furent publiés en 1881; Mirabeau est amoureux de la reine Marie-Antoinette, et il meurt empoisonné.

aux approches de 1890 que ce sentiment se manifeste avec force. « C'était, en somme, » dit un témoin du temps, « une époque « sombre et morne que ces dernières années du règne du vieil « empereur. Tout était en stagnation, et semblait devoir rester « éternellement ainsi. La puissante figure de Bismarck, qui se « dressait sur l'Empire et sur l'Europe, nous produisait, à nous « autres jeunes gens, comme une impression de stupeur. Il nous « semblait que, sans sa volonté, aucun souffle d'air, aucun rayon « de lumière ne pouvait se produire. Je ne dis pas, bien entendu, « que le grand homme d'État ait réellement entravé le dévelop- « pement national, mais il n'en est pas moins vrai que sa gran- « deur pesait sur la jeunesse allemande. Nous nous demandions : « Que devons-nous, que pouvons-nous faire? Que reste-t-il pour « nous?[1] »

Toutes les fois qu'un besoin de rénovation se manifeste dans la littérature allemande, on se reporte à cette époque appelée du nom expressif de *Sturm-und-Drang*, et marquée par le *Gœtz de Berlichingen* de Gœthe, *les Brigands* de Schiller et les premiers ouvrages critiques de Herder. C'est là que les écrivains de la Jeune Allemagne avaient pris quelquefois leurs modèles; c'est là que les romantiques avaient placé leurs antécédents, quoique leur idéal fût bien éloigné de celui des Lenz, des Klinger et du jeune Gœthe. A quelque école ou à quelque parti que l'on appartînt, on aimait à chercher là les vraies origines de la littérature allemande. Ce fut là aussi, et en particulier chez le jeune Gœthe, que « la Toute Jeune Allemagne » (*das jüngste Deutschland*) crut trouver la voie du salut, au milieu du désarroi qui régnait dans les esprits. Il s'agit, bien entendu, du Gœthe de *Gœtz*, de *Werther* et du premier *Faust*, à l'exclusion de toutes les formes ultérieures de ce génie fécond en métamorphoses. « A « partir d'*Iphigénie*, une double direction, une sorte d'oscilla- « tion se manifeste dans l'activité créatrice de Gœthe. De là « vient, par exemple, la forme raboteuse de la plus magnifique « des idylles, *Hermann et Dorothée*. Gœthe n'est plus le hardi « nageur qu'il était dans sa jeunesse, poussant devant lui la « vague écumante; il est porté par elle, tantôt ici, tantôt là. Et « cette oscillation est devenue ensuite épidémique dans notre lit- « térature. Aujourd'hui les romantiques tirent de leur arsenal

1. Adolf Bartels, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart*, Leipzig, 1897, p. 88.

« tout un moyen âge attifé selon la mode du jour, demain la « Jeune Allemagne croit faire merveille en nous chantant poli« tique et réforme sociale. Le matin, Platen, Rückert, Daumer, « Bodenstedt vont se griser à la source des mystères de l'Orient, « et le soir nous nous retrouvons tous chez nos maîtres par « excellence, les Français. » Et que résulte-t-il, à la fin, de toutes ces influences qui se croisent et souvent se contrarient? Une littérature qui s'éparpille et se perd dans le sable, comme un cours d'eau sans direction : c'est le règne de la médiocrité. « On nous « a servi un festin, le plus magnifique qui fût jamais; la salle était « éblouissante de lumière; les tables regorgeaient des mets les « plus délicats; l'assistance était une guirlande fleurie des plus « nobles esprits. Quel feu communicatif! Quels entretiens « sublimes! Et voilà que le soir est venu; les convives se sont « retirés l'un après l'autre; les flambeaux brûlent trouble; un « groupe isolé reste encore çà et là, où l'on rappelle le souvenir « des heures écoulées. Mais déjà l'essaim des servantes et des « laquais, des parasites et des mendiants, s'est étalé dans la « salle; ils ne peuvent attendre le moment où il leur est permis « de tomber sur les restes du festin. A l'œuvre, Harpies! voici « votre heure; le festin dure encore, mais seulement pour vous. « Oui, nous avons encore une littérature, mais pourquoi nous « le dissimuler? elle ne mérite pas plus ce nom qu'un champ où « quelques épis se dressent au milieu de l'ivraie ne mérite d'être « appelé un champ de blé. »

Ainsi s'exprimaient, en 1882, les porte-drapeaux de la nouvelle école, les frères Henri et Jules Hart, dans la première de leurs *Passes d'armes critiques* [1]. Leur programme était assez large, même assez vague pour ne pas être gênant et pour ne contraindre l'originalité de personne : les programmes les plus courts sont souvent les meilleurs. Ils apportaient dans leurs passes d'armes toute la fougue d'une conviction sincère; ils séparaient nettement l'art de ce qui n'est qu'imitation plus ou moins habile ou dilettantisme frivole, et ce que certains de leurs jugements avaient de trop péremptoire pouvait s'excuser par l'emportement du combat. Au reste, ils ne se donnaient pas comme des chefs d'école; les vrais créateurs devaient seulement venir; eux-

1. *Kritische Waffengänge*, 6 cahiers, Leipzig, 1882-1884. — **A consulter** : A. von Hanstein, *Das jüngste Deutschland*, Leipzig, 1900.

mêmes n'étaient que des avant-coureurs. « Le génie ne se décrète « pas; nous défrichons le sol, en attendant que d'autres le culti- « vent et que le ciel donne la pluie et le soleil pour le féconder. » Ils essayeront cependant de planter à leur tour; ils publieront poèmes et tragédies; mais le moment n'est pas encore venu de porter sur leur œuvre un jugement définitif.

Tous les manifestes sortis de la nouvelle école n'étaient pas aussi modestes. Deux ans après parut un recueil de poésies lyriques intitulé : *Caractères de poètes modernes*[1]. L'éditeur était Wilhelm Arent, poète fécond, un peu décadent, qui ouvre le recueil. Il dit quelque part :

Je suis le papillon qui va au calice, — je suis le grain de poussière qui se joue dans la lumière. — Je vis et je suis mort depuis des milliers d'années, — je sais que je fus un jour et que pourtant je ne fus pas. — Ainsi je meurs dans le temps et dans l'espace, comme dans un crépuscule sans fin, — semblable à la feuille sèche qui se détache de l'arbre[2].

Un *credo*, servant de préface, et signé de Hermann Conradi, promettait au peuple allemand un lyrisme nouveau, « dégagé de toute convention et de toute banalité, ne s'ins- « pirant que de ce qui est vrai, naturel, primitif, de ce qui « est réellement grand et de ce qui va au cœur ». On voit que cette promesse n'était pas toujours tenue. Parmi les dix-neuf collaborateurs figuraient encore, outre les frères Hart, Ernest de Wildenbruch et Arno Holz, l'esthéticien du naturalisme allemand[3]

1. *Moderne Dichter-Charaktere*, Leipzig, 1884.

2. « Ich bin der Falter, der zum Kelche strebt,
« Ich bin das Stäubchen, das im Lichte webt.
« Ich lebe und bin todt viel tausend Jahr,
« Ich weiss, dass ich einst war und doch nicht war.
« So dämmer' ich schrankenlos in Zeit und Raum,
« Wie sich ein welkes Blatt loslöst vom Baum. »

3. Arno Holz, avant d'écrire son ouvrage théorique sur l'art (*Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, 2 parties, Berlin, 1891-1892), avait fait diverses tentatives, dans la poésie lyrique, dans la nouvelle, dans le drame. Il avait d'abord marché sur les traces de Geibel. Puis il avait donné ses *Chants d'un moderne* (*Das Buch der Zeit, Lieder eines Modernen*, 1886), qui, sans le faire connaitre du grand public, le firent apprécier dans un cercle restreint. Il publia, trois ans après, en collaboration avec Jean Schlaf, trois nouvelles, dont la première, *Papa Hamlet*, donnait son nom à tout le recueil. Ce recueil était attribué, dans une préface, à un jeune Norvégien, un fils de banquier contrarié dans ses visées littéraires (Holmsen), à qui un certain docteur Bruno Franzius voulait bien servir d'interprète auprès du public allemand. La mystification contribua au succès de l'ouvrage, qui se composait d'une suite de peintures réalistes dans le goût de Maupassant. Papa

En somme, le lyrisme nouveau, à part quelques libertés de langage faites pour agacer le *philistin*, n'avait rien de révolutionnaire, ni même de bien original. L'école eut bientôt sa revue attitrée, *Die Gesellschaft*, fondée à Munich en 1885 par Michel-George Conrad, auquel s'associa Karl Bleibtreu, auteur de drames et de romans, l'un des plus agités dans le groupe, plein de contrastes, et trouvant moyen d'imiter à la fois Zola et Victor Hugo.

La règle donnée par Henri Hart, de se rattacher au jeune Gœthe, devait, par la force des choses, se trouver insuffisante. On pouvait bien passer par-dessus les transformations que la littérature allemande avait subies depuis un siècle, abdiquer toute prétention à la beauté classique, répudier à la fois l'idéalisme transcendental des romantiques et les utopies sociales de la Jeune Allemagne; ce qui était plus difficile, c'était de se soustraire aux influences du temps où l'on vivait. Autrefois, les littératures n'agissaient les unes sur les autres qu'à de longs intervalles: il y fallait des atermoiements et des préparatifs. Aujourd'hui, les révolutions intellectuelles tendent à devenir générales; elles embrassent presque simultanément tous les États de la communauté européenne. Les novateurs allemands pensèrent que leur première tâche, qu'elle fût ou non au-dessus de leurs forces, devait être de renouveler le fonds littéraire, non par l'étude du passé, mais par l'observation présente; et pourquoi, dans cette tâche, ne se ferait-on pas aider par l'étranger? « C'est un pro- « verbe, » dit un historien allemand, « qu'on voit plus clair dans « la maison d'autrui que dans la sienne propre, et c'est peut-être « une loi du mouvement intellectuel que ce qui est vivant agit « sur ce qui est vivant. En tout cas, les étrangers se présentaient à « nous avec des développements complets et puissants, là où nous « n'avions que des commencements ou des grandeurs isolées [1]. » On chercha donc moins à être allemand qu'à être moderne; la *modernité* fut le mot du jour [2]; et pourquoi le Paris de la troisième République n'aurait-il pas été aussi moderne, plus moderne même que le Berlin du vieux Guillaume? Bref, la littérature

Hamlet est un pauvre comédien qui végète dans l'impuissance de son génie méconnu. *La Famille Selike*, drame en trois actes des mêmes auteurs, eut un succès modéré à Berlin (1890). Arno Holz a encore donné seul le drame *Die Socialaristokraten* (1896), et deux recueils de poésies, sous le titre de *Phantasus* (1898-1899), des poésies blasées avec des effets de rythme.

1. Litzmann, ouvrage cité.

2. On disait, avec un barbarisme, *die Moderne*, par opposition à *die Antike*.

allemande céda encore une fois à sa tendance innée au cosmopolitisme. Le *Sturm-und-Drang* de 1770 avait été national avant tout; celui de 1882 fut *international*, ce qui est peut-être une autre manière de dire que l'on continua d'imiter.

Quelques années plus tard, un écrivain originaire de Kiel, Detlev de Liliencron, s'annonçait dans le monde littéraire. Il était né en 1844; il avait pris part à la guerre contre l'Autriche, et avait fait ensuite un long voyage en Amérique. Liliencron est surtout un lyrique; le lyrisme domine même dans ses drames et dans ses nouvelles. Son trait distinctif est une fine sensibilité. Il a, de plus, le scrupule de l'artiste. Il ne se pardonnerait pas un vers faible, et il résumerait volontiers, comme Théodore de Banville, le chapitre des licences poétiques dans ces mots : « Il « n'y en a point. » Ses poésies sont des confessions, non point à la manière de Gœthe, générales et telles que chacun puisse s'y reconnaître et se les approprier pour une part, mais au plus haut point personnelles. Liliencron s'étudie comme il étudierait un étranger; il pose son *moi* en face de lui, et il en fait un *non-moi*, sur lequel il applique son microscope. Parfois il se borne à noter, en style télégraphique, les moments successifs d'un fait, laissant au lecteur le soin de reconstituer l'ensemble. Ce genre de lyrisme offre un certain intérêt psychologique. Au point de vue de l'art, il a des inconvénients. D'abord il est trop nourri de l'air des villes; il n'a pas la franche saveur de la grande nature. Et puis, les anciens genres qui paraissent aujourd'hui démodés, le *lied*, la ballade, avaient une originalité qui leur était propre, et à laquelle s'ajoutait facilement l'originalité de l'écrivain; ils ne ressemblaient à rien de ce qui se produisait dans les autres littératures, tandis que le lyrisme actuel de l'Allemagne fait souvent penser à l'impressionnisme français, ce qui est inquiétant[1].

Plus récemment encore, un groupe de jeunes poètes, ayant à leur tête Stefan George, né à Bingen sur le Rhin en 1868, et Hugo de Hofmannsthal, un Viennois, né en 1874, se sont produits dans une revue intitulée *Feuilles pour l'art*. Un de leurs mérites est la modestie; ils ne manifestent aucune intention de révolutionner la littérature; ils ne songent ni à combattre, ni à défendre, ni à corriger l'ordre social : « cela ne regarde pas la

1. *Ausgewählte Gedichte*, Berlin, 1896. — *Unter flatternden Fahnen*, Berlin, 1895.

« poésie[1]. » Ils ont le culte du beau, et ils arborent franchement le drapeau de l'art pour l'art. En France, on les classerait entre les Parnassiens et les impressionnistes. Un de leurs principes est l'impeccabilité de la forme. Mais la forme n'est pas, pour eux, le vêtement d'une idée, elle n'est que le truchement d'une impression. Le poète ne doit pas montrer un objet, il doit rendre l'impression que l'objet a produite sur lui, et il doit la rendre par des sons qui la communiquent directement au lecteur. A chaque ordre d'impressions correspond une série particulière de sons. Le choix des sons qui doivent servir à transmettre une impression, en d'autres termes, le choix des voyelles qui entrent dans une phrase poétique, est de première importance. Une voyelle sourde à la place d'une voyelle sonore dérangerait tout l'équilibre d'un vers. Bref, les nouveaux poètes font par système ce que leurs grands prédécesseurs faisaient plutôt par instinct. Ils ne ponctuent pas : c'est une de leurs nouveautés; le rythme du vers doit indiquer la coupe de la phrase. On serait tenté de trouver à cette poétique quelque chose de puéril. Pourtant Stefan George et Hofmannsthal sont des artistes très sérieux. Le danger, pour eux aussi, est dans la tentation d'imiter. Leurs premiers essais ont prouvé qu'ils peuvent se passer de modèles et qu'ils ont en eux-mêmes de quoi se suffire[2].

3. — LE ROMAN NATURALISTE.

Un des emprunts que « la Toute Jeune Allemagne » a faits à l'étranger, c'est le roman naturaliste. Les adeptes allemands du naturalisme peuvent se partager en plusieurs groupes : les uns, comme Conrad, Bleibtreu, Kretzer, entrèrent d'abord et spontanément dans la voie où les portait leur tempérament; d'autres, comme Alberti ou Walloth, subirent des influences diverses, avant de trouver là leurs attaches définitives; d'autres encore,

1. « Der Name dieser Veröffentlichung sagt schon zum Teil was sie soll : der « Kunst, besonders der Dichtung und dem Schrifttum dienen, alles Staatliche und « Gesellschaftliche ausscheidend. Sie kann sich nicht beschäftigen mit Weltver- « besserungen und Allbeglückungsträumen, die ja sehr schön sein mögen aber in « ein andres Gebiet gehören als das der Dichtung. » (*Blätter für die Kunst*, I. Berlin, 1892).

2. Carl Busse a publié un recueil de poètes lyriques contemporains, mais qui ne comprend pas Stefan George et Hofmannsthal : *Neuere deutsche Lyrik*, Berlin, 1895.

comme Heiberg et Sudermann, tout en appartenant nominalement à l'école, gardèrent une position plus ou moins indépendante, et ce sont peut-être ceux-là qui se liront le plus longtemps.

Michel-George Conrad, né en 1846, en Franconie, était, avant tout, directeur de revue ; il n'a jamais perdu l'habitude d'une composition rapide et décousue ; ses romans sont des feuilletons alignés. Quelques-uns de ses premiers écrits étaient dirigés contre le clergé, catholique ou protestant ; puis il décrivit tour à tour les mœurs de Paris et celles de Munich, les dernières surtout, dont il se complaît à découvrir les côtés obscurs et scabreux. Cela était-il bien conforme aux principes du roman expérimental ? Il semble qu'une expérimentation, pour être sérieuse, doive être, avant tout, désintéressée. Pour peu qu'il s'y mêle une intention agressive, ou une simple arrière-pensée, fût-ce seulement l'envie d'effaroucher le bourgeois, le résultat risque d'être faussé. Dans Karl Bleibtreu, né à Berlin en 1859, le récit va tout à fait à l'aventure. Son grand roman, *la Manie des grandeurs*, met en scène des personnages qui pourraient être intéressants, s'il savait les faire parler et agir ; mais il les quitte, les reprend, les oublie, et c'est lui-même, avec ses réflexions et ses digressions, qui est toujours au premier plan. Sa manière est celle de Jean-Paul, moins la poésie. Un de ses recueils de nouvelles a pour titre *Mauvaise Compagnie* ; il s'arrête le plus volontiers dans les tavernes [1]. Max Kretzer, né à Posen en 1854, combine mieux ses plans, mais il a, lui aussi, des partis pris, et son pinceau manque de nuance. C'était un ouvrier ; des lectures qu'il fit pendant une maladie décidèrent sa vocation. Ses premiers romans sont encore plus pessimistes que naturalistes ; il semble, à les lire, que la majeure partie de la société humaine soit fatalement entraînée au vice et à la honte. Ce que Kretzer a le mieux décrit, c'est le monde industriel, qu'il connaissait. *Maître Timpe* montre la ruine de la petite industrie par la grande. Un autre roman, *Un homme dissimulé*, repose sur une idée généreuse : un enfant adoptif dissimule un crime commis par le fils de sa bienfaitrice, malgré la jalousie dont il est l'objet de la part du coupable, et il relève la maison par son travail [2]. Kretzer prend ordinairement ses modèles dans la réalité, mais ses procédés sont ceux de la photographie.

[1] *Grössenwahn*, 3 vol., Leipzig, 1888 ; *Schlechte Gesellschaft*, Leipzig, 1885.
[2] *Meister Timpe*, Berlin, 1888 ; *Ein verschlossener Mensch*, 2 vol., Leipzig, 1888.

Lors même que les détails sont vrais, l'ensemble ne se détache pas en pleine vie. Le style n'a aucune marque originale; la langue, surtout au début, manque de précision et de justesse, et dénote une éducation littéraire incomplète.

Alberti et Walloth procèdent, l'un du simple réalisme, l'autre du roman archéologique. Conrad Alberti, ou, de son vrai nom, Conrad Sittenfeld, né à Breslau en 1862, débuta dans la critique théâtrale, et, à vingt ans, il publia une biographie de Freytag (1882). Son principal roman, *Quel est le plus fort?* est surtout une peinture du monde financier de Berlin; « le plus fort » est un banquier, trompé par sa femme, et qui, pour se venger, ruine le séducteur; différentes questions sociales, en particulier la question ouvrière, sont touchées dans des épisodes. Un autre roman, *les Vieux et les Jeunes*, rentre davantage dans les données ordinaires de l'école; les bas-fonds de la société artistique et mondaine sont remués froidement, sans affectation de libertinage, mais aussi sans retenue [1]. Ce livre attira un procès à l'auteur; il allégua, pour sa défense, que son but avait été de montrer que l'homme sans idéal, asservi à la jouissance, courait volontairement à sa perte. L'expérimentateur devenait donc un moraliste? Dès lors, il manquait à son programme. Il faut dire cependant, à son excuse, que, si la leçon morale est contenue dans son récit, elle y est bien dissimulée. Quant à Walloth, né à Darmstadt en 1856, son imagination fraya longtemps dans l'ancienne Égypte et dans l'ancienne Rome, avant de s'acclimater en Allemagne. Il débuta par *le Trésor du Roi* [2]; c'était le trésor de Rampsinit, ce sujet qui avait inspiré à Platen un innocent badinage. Rien n'est plus éloigné de la réalité que le roman de Walloth; c'est une série d'aventures les plus extraordinaires, les plus romantiques, qui ne semblent faites que pour exercer la verve descriptive de l'auteur. Les romans tirés de l'histoire romaine contiennent quelques portraits hauts en couleur, comme ceux de Néron et de Caligula. *Le Démon de l'Envie* nous ramène dans le monde moderne; il s'agit d'un artiste que l'envie pousse à une tentative d'assassinat sur son rival et enfin au suicide; d'autres personnages tombent encore plus bas que lui [3]. L'ouvrage fut l'objet

1. *Wer ist der Stärkere?* 2 vol., Leipzig, 1888; *Die Alten und die Jungen*, 2 vol., Leipzig, 1889.
2. *Das Schatzhaus des Königs*, Leipzig, 1883.
3. *Der Dämon des Neides*, Leipzig, 1889.

d'une répression judiciaire, et Walloth déclara devant les juges qu'il avait seulement voulu donner carrière à son mépris pour l'humanité. Mais, dans ce cas, que devenait l'impartialité de l'expérimentateur? Nous ne sommes plus dans le pur naturalisme.

Heiberg et Sudermann se tiennent sur les confins de l'école. Hermann Heiberg, né à Schleswig en 1840, est un esprit curieux, sympathique, n'excluant rien de son champ d'observation. La critique naturaliste l'a renié, du jour où il s'avisa d'écrire dans des revues qui devaient être lues par tout le monde. Il avait déjà passé la quarantaine, avait été libraire et homme d'affaires, lorsqu'il songea à mettre par écrit les résultats de son expérience. Son *Pharmacien Henri* est une sérieuse étude de caractères; c'est l'histoire d'une jeune femme, victime de la froide tyrannie de son mari, beaucoup plus âgé qu'elle, et qui traite d'extravagance tout ce qui tient à la vie de l'esprit et du cœur; on suit avec intérêt l'œuvre de destruction exercée par l'égoïsme d'un seul sur la paix d'une famille. *Une dame distinguée* est une peinture de « la misère en gants blancs »; *Une femme* et *la Vie conjugale d'Esther* sont des histoires passionnées; enfin les *Vapeurs sorties des profondeurs*, le plus sombre des romans de Heiberg, nous révèlent ce qui se passe dans les régions infimes du monde berlinois [1]. Heiberg, dans ses premières œuvres, est un réaliste à la manière de Flaubert, mais moins puissant que lui; il joint à la précision des détails un certain art des groupements. Plus tard, il s'est adonné à une production hâtive et superficielle.

Hermann Sudermann, lui aussi, ne se contente pas d'expérimenter; il crée de toutes pièces ses personnages, avec les éléments que la réalité lui fournit. Il vise même à l'effet dramatique, et, à force de marquer les situations, il les exagère parfois et il sort de la vraisemblance. Il était originaire de la Prusse Orientale, et né en 1857. Son premier et son meilleur roman, *la Femme en gris* [2], semble fait en partie avec des souvenirs de jeunesse. Le héros principal, un de ces hommes, que « Dame « Souci a tenus sur les fonts de baptême », est un timide à qui il ne manque pour réussir que d'avoir confiance en lui-même. Il pousse le scrupule jusqu'à s'attribuer les fautes des autres, lorsque, en réalité, il passe sa vie à les réparer. Un mauvais

1. *Apotheker Heinrich*, Leipzig, 1885; *Eine vornehme Frau*, 1886; *Ein Weib*, 1887; *Esthers Ehe*, 1887; *Dunst aus der Tiefe*, 1890.

2. C'est sous ce titre que *Frau Sorge* (Stuttgart, 1888) a été traduit en français.

sort s'attache à toutes ses entreprises, et c'est uniquement pour plaire au lecteur que le romancier lui fait épouser à la fin la femme qu'il aime. L'histoire se passe dans une ferme, et une machine agricole, traitée presque comme un être vivant, y joue un rôle original. Le *Katzensteg* (1889) est un épisode des guerres contre Napoléon; un baron habitant la Prusse Orientale, d'origine polonaise par sa mère, a fait connaître aux Français un chemin détourné par où ils peuvent surprendre un corps prussien. Ses vassaux se révoltent contre lui; son château est dévasté; un pasteur fanatique lui refuse même la sépulture. La situation est outrée; trop d'Allemands, en 1807, se laissaient attirer dans le camp ennemi pour qu'on pût exercer contre eux de si cruelles représailles. Un côté intéressant du sujet, c'est le gouvernement d'une baronnie allemande au commencement du siècle. Le dernier des grands romans de Sudermann a pour titre : *Cela fut*, c'est-à-dire autrefois, dans un passé lointain [1]. Peut-on considérer *cela* comme n'ayant pas été, bannir de sa mémoire un souvenir importun, arracher du livre du temps une page accusatrice? Ce qu'il s'agit d'effacer, dans le cas présent, c'est la tache d'un amour coupable. Un des personnages du roman, un pasteur qui ressemble fort au capucin du *Camp de Wallenstein*, s'exprime quelque part en ces termes : « Gœthe, qui pensait et qui vivait « comme un vieux païen, a dit : « L'éternel féminin nous attire « en haut. » C'est très beau et très noble, mais il y a un autre « féminin tout aussi éternel, qui nous attire en bas, et si profon- « dément que nous ne savons à la fin dans quel bourbier nous « sommes plongés jusqu'au cou. Celui dont le génie a de longues « bottes reste à la surface, mais d'autres sont misérablement « noyés. » Le héros principal est assez bien botté pour survivre : « Je me suis fait, » dit-il, « une devise grandiose : ne se repentir « de rien, et réparer ce qui peut l'être. A quoi cela m'avancerait-il, « maintenant que j'ai conscience de mes âneries de jeunesse, de « me tourmenter avec des pensées de suicide, et de perdre « encore ce qui me reste de vie? » Il offre donc ce qui lui reste à une jeune innocente, qui devient sa femme. L'intrigue est fort compliquée, et l'intérêt languit par moments, mais le style est vif et parfois pittoresque. Le dialogue interrompt fréquemment

1. *Es war*, Stuttgart, 1894. Le roman a été traduit en français sous le titre de l'*Indestructible Passé*; le mot *indestructible* n'est pas tout à fait conforme au contenu de l'original.

le récit et révèle l'écrivain qui a dû son plus grand succès au théâtre [1].

I. **Les femmes auteurs.** — La littérature contemporaine de l'Allemagne compte un assez grand nombre de femmes auteurs. Leur champ favori est le roman, et quelquefois la poésie. Si elles n'apportent pas beaucoup d'idées nouvelles, elles remplissent un rôle utile en étendant le cercle du public lettré. Elles seraient évidemment humiliées de n'être lues que par les femmes, et cependant c'est aux femmes qu'elles s'adressent d'abord. Elles reprennent presque invariablement le thème déjà développé par Fanny Lewald et par la comtesse Hahn-Hahn, et discuté par la Jeune Allemagne, celui de la situation de la femme dans la société. Elles s'élèvent contre le despotisme du sexe prétendu fort, ou elles se plaignent des entraves que les soins de la vie matérielle mettent à la culture désintéressée de l'esprit. Elles sont surtout originales lorsque, avec la finesse d'observation qui leur est propre, elles peignent les mœurs d'une région, d'un groupe déterminé. L'histoire locale, la nouvelle, leur réussit mieux que la grande composition.

Marie d'Ebner-Eschenbach, née en 1830, en Moravie, commença par s'essayer dans tous les genres, sans en excepter l'épopée, jusqu'au jour où elle s'aperçut, dit-elle, que la « surproduction est un signe de faiblesse ». Elle a publié, depuis, une série de nouvelles, dont quelques-unes, comme *Oversberg* (1883), sont d'une forme achevée. Elle veut que l'art serve à l'éducation publique. Ses *Aphorismes* (1880) dénotent un esprit observateur et une nature distinguée.

Charlotte Birch-Pfeiffer a légué sa plume infatigable à sa fille, **Wilhelmine de Hillern**, née à Munich en 1836, d'abord actrice comme elle, et qui a aussi écrit des comédies. Wilhelmine de Hillern aime les grands effets; dans ses romans, elle peint de préférence la passion triomphante.

Ossip Schubin (Lola Kirschner, née à Prague, en 1854) écrit sous le coup de sa fantaisie, qui parfois l'inspire heureusement, qui d'autres fois la promène en de capricieux dédales. S'assujettir à une composition régulière lui semblerait du pédantisme. Elle prête à ses personnages « le pur jargon viennois » (le mot est d'elle), et elle gâte la langue à plaisir, sous prétexte de vérité. Son premier roman, *Honneur* (*Ehre*, 1883), contient une peinture éloquente de la bataille de Sadowa; *Gloria Victis* (1885) montre la lutte entre l'aristocratie de race et celle de la finance. Les dénouements d'Ossip Schubin sont ordinairement tragiques.

Le voisinage du naturalisme a été funeste à plusieurs des femmes auteurs de la fin du siècle, en les poussant aux situations outrées, même choquantes, ou aux exagérations de langage. Certains récits de **Marie Janitschek**, née à Mœdling en 1859, et son livre *De la Femme* (*Vom Weibe*, 1896) montrent ce qu'une plume féminine peut oser en ce genre, sans doute à bonne intention. Les femmes écrivains retrouvent leur grâce naturelle lorsqu'elles veulent bien se renfermer dans les limites étroites d'un récit familier ou d'un tableau de genre. **Gabrielle Reuter**, née à Alexandrie en 1859, a écrit des nouvelles attachantes (*Der Lebenskünstler*, etc., Berlin, 1897), qui se liront sans doute plus longtemps que son grand roman (*Aus guter Familie*, 1895), où elle montre une jeune fille, une nature d'élite, perdue dans un monde banal, et qu'une lutte de tous les jours mène fatalement à la folie. **Isolde Kurz**, née à Stuttgart en 1853, appartenant à une famille d'artistes et de lettrés, a su joindre la finesse de l'analyse à cette distinction du style qui n'est que le signe de la distinction personnelle; ses poésies lyriques ont une teinte élégiaque. **Hélène Bœhlau** (Madame Al-Raschid Bey), fille d'un libraire de Weimar, née en 1859, a retracé avec une verve humoristique le monde tour à tour bourgeois ou prétentieux qui tournait autour des grands poètes de l'époque classique. Ses filles de conseiller (*Ratsmädel*) et son professseur Tiburtsius sont des types qui seraient dignes de figurer dans un roman d'Hoffmann ou de Jean-Paul.

Ricarda Huch, née à Brunswick en 1867, est une des femmes auteurs de ce temps qui ont le plus de variété dans le talent. Elle a longtemps vécu à Zurich, et elle a ressenti l'influence de Gottfried Keller. Puis elle a étendu son horizon,

4. — LE DRAME NATURALISTE.

Le succès du drame en quatre actes, *l'Honneur* [1], tira au grand jour les romans que Sudermann publiait depuis une huitaine d'années. Ce succès était dû à diverses causes : la pièce était *actuelle*, elle s'attaquait franchement aux vices du siècle ; elle était bien construite dans son ensemble, et l'intérêt ne languissait pas ; enfin elle tranchait sur les imitations souvent malhabiles du théâtre français. Deux groupes sociaux étaient opposés l'un à l'autre, représentés par deux familles : celle du conseiller de commerce Mühlingk, composée du père, de la mère, d'un fils et d'une fille, et celle d'un ouvrier, le vieux Heinecke, composée de même, sauf que Heinecke a une fille de plus, déjà mariée, et qui n'est pas un des types les moins caractéristiques de la pièce. Les deux familles sont voisines ; l'une habite « la maison de « devant », l'autre « la maison de derrière » ; dans l'une on parle le bon allemand, dans l'autre le patois berlinois. Le premier et le troisième acte se passent chez Mühlingk, le second et le quatrième chez Heinecke. Les deux maisons ont un compte à régler ensemble. « Nous travaillons pour vous, » dit le jeune Heinecke à son patron ; « nous donnons pour vous notre sueur et le sang de « nos cœurs. Pendant ce temps, vous séduisez nos sœurs et nos « filles, et vous payez leur honte avec l'argent que nous avons « gagné. Et vous appelez cela des bienfaits. J'ai travaillé des « pieds et des mains pour augmenter votre avoir, et je n'ai pas « demandé ma récompense. J'ai élevé mes regards vers vous, « comme on les élève vers les saints ; vous étiez ma foi, ma reli- « gion. Et vous, qu'avez-vous fait? Vous m'avez volé l'honneur de « ma maison, car ma maison était honnête, quoique ce fût votre « maison de derrière. » Robert Heinecke revient des Indes, où il a dirigé un comptoir de commerce appartenant au conseiller Mühlingk, et il a fait pour le compte de son patron des profits

cherché ses points de rattache avec le passé, et son réalisme s'est teinté à la fois de beauté classique et d'ironie romantique. Tels sont les éléments divers qui se retrouvent tour à tour dans son roman de *Ludolf Ursleu* (1893), dans les recueils de nouvelles qui ont suivi, et dans ses poésies. Son livre récent sur le romantisme (*Blüthezeit der Romantik*, Leipzig, 1899) a pour objet de montrer « la « pensée des romantiques, telle qu'elle est sortie de leur caractère, de peindre les « hommes et, par les hommes, les idées ».

1. *Ehre*, 1888.

considérables. Que trouve-t-il à son retour? Sa sœur a été séduite par le jeune Mühlingk; ses parents ont fermé les yeux; son autre sœur a servi d'entremetteuse; enfin le conseiller a cru tout arranger en offrant un dédommagement en argent, que les pauvres gens ont accepté avec reconnaissance. Voilà Robert Heinecke en lutte avec les deux maisons, en état de rupture avec les deux classes sociales. Il se rend dans « la maison de devant », et déjà il a levé son pistolet sur le coupable, quand son ami, le raisonneur de la pièce, intervient. « Permets, » lui dit-il, « tu reviens « d'un pays lointain, où, par suite de tes relations avec des *gent-* « *lemen*, tu as changé neuf fois de peau, et tu demandes aux « tiens de sortir, d'un jour à l'autre, par amour pour toi, de la « peau dont ils s'habillaient depuis leur naissance. Cela est indis- « cret, jeune homme. L'honneur de ta sœur lui a été restitué « par la maison Mühlingk, je veux dire l'honneur qui est à son « usage; car chaque chose sur la terre a son équivalent. L'hon- « neur de la maison de devant se paye peut-être avec du sang, « celui de la maison de derrière est couvert par un petit capital. » Ailleurs, le même personnage exprime sa pensée par ces mots : « Ce que nous appelons l'honneur, c'est l'ombre que nous pro- « jetons quand le soleil de l'opinion publique nous éclaire. Le « pis, c'est que nous ayons autant d'espèces d'honneur que de « classes sociales. » Robert Heinecke, instruit par son ami, laisse les deux maisons s'arranger ensemble, et il retourne aux Indes, cette fois pour son compte, emmenant avec lui la fille de Mühlingk, qui, elle aussi, s'est détachée du monde où elle a été élevée. Les deux familles et les deux classes qu'elles représentent sont atteintes du même mal, l'égoïsme, l'envie d'attirer à elles le plus de jouissances possible; et si l'une d'elles mérite d'être placée un peu plus haut dans l'échelle morale, c'est la famille pauvre, car elle n'est que corrompue, tandis que l'autre est à la fois corrompue et corruptrice. L'idée générale qui se dégage de la pièce, c'est que la société est malade, et que c'est peine perdue de vouloir la guérir. Le principe littéraire, qu'il faut peindre le monde tel qu'il est, a pour corollaire naturel, en morale, qu'il n'y a qu'à le laisser aller comme il peut.

Aucun des dramaturges allemands contemporains n'est resté tout à fait indépendant de l'influence française. L'écrivain que Sudermann rappelle le plus, c'est Dumas fils. Il a, comme Du- ses thèses favorites; mais il se distingue de lui par un

taine nuance de scepticisme et de détachement philosophique. Il fait son procès à la société, mais toute pensée de la corriger est loin de lui. Il montre le vice à nu, mais il lui suffit de le montrer. L'intrigue, chez lui, est moins serrée que chez Dumas; il est moins rigoureux dans ses déductions; mais ses personnages ont plus d'individualité et ne dégénèrent jamais en abstractions et en symboles. *L'Honneur* est resté la plus populaire et peut-être la meilleure de ses pièces, mais aucune de celles qui ont suivi ne manque d'intérêt. *La Fin de Sodome*[1] est l'histoire d'un peintre à qui son premier succès devient fatal. Le sujet de son tableau fournit le titre de la pièce, et peut s'appliquer, par comparaison, à la société au milieu de laquelle il vit. Un artiste contemporain a servi, dit-on, de modèle à Sudermann; il semble plutôt que toute la génération du nouveau *Sturm-und-Drang* ait été présente à son esprit. Le peintre Willy est le héros du jour; il est fêté dans les salons; mais il devient bientôt la proie d'une coquette. Son ami de jeunesse, un simple professeur de province, essaye de lui ouvrir les yeux. « Tu n'es qu'un philistin, » lui répond-il. — « Ah? — Eh oui, mon brave. As-tu jamais senti « le *Sturm-und-Drang* de l'avenir mugir sous ton crâne? As-tu « jamais connu le mépris sacré de ce que la masse stupide con- « sidère comme juste et vénérable? As-tu jamais su trouver, « dans les déserts du vice, des royaumes de connaissances nou- « velles? — Très joli! Quel âge as-tu? — Vingt-sept ans. Pour- « quoi? — Tu parles comme si tu en avais dix-sept. Ce dont tu « te glorifies, je l'ai traversé comme toi, et j'en suis revenu. Ne « me parle pas, surtout, de la vertu éducatrice du vice. Le vice, « vois-tu, est un mauvais précepteur. Et y a-t-il vraiment beau- « coup de grandeur d'âme à peupler les chambres garnies avec « les femmes des autres?... Tu as étudié les femmes : essaye un « peu de connaître *la* femme, mais qu'elle soit pure, pure comme « la lumière! » Il l'essaye en effet, mais ce n'est pas la pureté qui relève le vice, c'est le vice qui corrompt la pureté. La fin est mélodramatique.

Le drame en quatre actes intitulé *Heimat* (1893) est comme le pendant féminin de *la Fin de Sodome*; l'héroïne est une artiste qui, elle aussi, s'égare dans sa voie. La *Heimat* ou le *home* dont il s'agit, c'est la famille, avec les affections qu'elle crée, les joies

1. *Sodoms Ende*, 1891.

qu'elle procure, les obligations qu'elle impose; un refuge et un appui pour les natures pondérées et calmes, une prison pour les tempéraments ardents et les génies indisciplinés. Marie et Magda, les deux filles d'un officier en retraite, élevées sous le même toit, sont aussi différentes de caractère qu'on peut l'être. La première a reçu de la main paternelle « non seulement le « pain qui l'a nourrie, mais encore toutes ses idées, toute sa « conscience ». La seconde ne connaît d'autre loi que sa volonté, ou plutôt son caprice. « Oh! je sais bien, » dit-elle, « ce que la « famille exige de nous. Il faut que nous attendions patiemment, « dans notre coin, qu'un honnête prétendant veuille bien nous « remarquer. Mais malheur à celle qui a osé donner sa jeunesse « à l'homme qui lui a paru désirable! » Magda est de celles qui osent; elle quitte la maison, souffre d'abord la misère, se laisse séduire, puis devient tout à coup, on ne sait comment, une cantatrice célèbre. Elle revient au logis, poussée non par le repentir, mais par une vague curiosité, ou une fatalité dont elle-même ne se rend pas compte. Elle retrouve son séducteur, un conseiller de gouvernement, qui se déclare prêt à l'épouser, si elle veut renoncer au théâtre, abandonner son enfant, et se vouer, en fidèle épouse, à l'avancement de sa carrière à lui. Elle refuse énergiquement, et son père, un homme d'une probité farouche, meurt en apprenant qu'il a pour fille une courtisane. Certains caractères sont bien peints, le pasteur, par exemple, qui aimait autrefois Magda, et qui cherche à la retenir sous le toit paternel. Elle-même n'a rien qui puisse l'autoriser à s'affranchir des lois de la société; elle n'a ni cœur ni esprit; elle traîne à sa suite une valetaille bruyante; son langage est vulgaire, hérissé de mots italiens et français. Le drame a l'air d'un réquisitoire contre la famille, ou du moins contre le despotisme d'un certain esprit de famille; mais l'idée générale reste obscure. La pièce à thèse est un genre comme un autre, fort légitime, à la seule condition que la thèse soit nettement posée et logiquement déduite.

Sudermann changea brusquement de ton en donnant la comédie en quatre actes, *la Bataille de papillons* [1]. C'est un tableau de mœurs berlinoises dans le monde de la petite industrie. Une veuve sans fortune guette les occasions d'établir ses trois

1. *Schmetterlingsschlacht*, 1894.

filles, et celles-ci, tout en gagnant leur pain, se livrent innocemment à la chasse au mari. Elles ont été élevées dans les principes d'une demi-honnêteté; leur règle de conduite est qu'il faut parvenir, en se compromettant le moins possible. La plus jeune, dont l'occupation est de peindre des fleurs sur des éventails, arrive la première à son but. Elle est bien dégourdie pour une jeune fille de seize ans; il y a même une scène où elle divague pour avoir trop bu; mais elle est bonne pour ses sœurs et elle promet de les enrichir. La pièce tomba, malgré le rôle de Rosette, qui seul soutient l'intérêt, et l'auteur revint à sa première manière en écrivant le drame en trois actes, *le Bonheur dans un coin* [1]. Ce coin, c'est la vie calme, librement choisie et franchement acceptée, où l'on se réfugie comme dans un port, après les tourmentes de la jeunesse. La difficulté est précisément de trouver son coin, et de ne pas y apporter quelque ressouvenir douloureux. Le personnage principal, Élisabeth, est une jeune fille de naissance noble, orpheline, et qui a été élevée chez des parents; elle a épousé un modeste instituteur, pour échapper aux sollicitations d'un baron, caractère despotique et violent, mais qu'elle ne peut s'empêcher d'aimer. Le baron vient la retrouver, trois ans après, « dans son coin »; il supplie, il menace; elle se sent faible. Sa situation rappelle celle d'Emilia Galotti, et l'on s'attend à un dénouement tragique. Elle-même ne pense qu'à mourir; mais le maître d'école, dont le rôle grandit tout à coup, lui dit : « Je ne puis plus te donner ma jeunesse; la « tienne aussi s'évanouira lentement; nos sens se calmeront; « nos désirs s'assoupiront, et peut-être trouverons-nous encore « un jour le bonheur dans notre petit coin. Tranquillise-toi, « demain la maison sera nette. » Le dénouement est ajourné; mais le spectateur se demande involontairement ce que dira, ce que fera le baron, avec le caractère qu'on lui connaît, et avec le pouvoir qu'il a sur un instituteur qui vit sur son domaine. Une dernière scène entre eux était nécessaire. Un critique a eu l'ingénieuse pensée que, si Sudermann n'a pas donné cette scène, c'est qu'il avait personnifié dans le baron, « ce type de la force « brutale », une période de sa vie qui n'était pas tout à fait révolue et dont le souvenir le troublait encore. « Il semble que « le nouveau Sudermann ait éprouvé une sorte de crainte de se

1. *Glück im Winkel*, 1895.

« trouver face à face avec son moi d'autrefois. Il a reculé le « débat, mais il ne pourra s'y soustraire longtemps. Il s'élève, « mais il lui reste encore un grand pas à faire pour atteindre à « la complète maturité [1]. » Dans ce cas, le drame serait presque une confession personnelle.

L'année suivante, Sudermann fit paraître, sous le titre commun de *Morituri*, trois pièces en un acte, la dernière en vers, ou plutôt trois nouvelles dialoguées réunies par l'analogie des dénouements. Il s'agit chaque fois d'un personnage à qui le pressentiment de sa mort révèle le vrai sens de sa vie et, trop tard, hélas! les vraies conditions de son bonheur. C'était, pour l'auteur, un délassement poétique, en attendant qu'il revînt au théâtre proprement dit. L'année 1898 vit paraître, en effet, deux pièces nouvelles de lui, différentes de toutes celles qui avaient précédé. L'une, *les Trois Plumes de héron* [2], est un poème dramatique en cinq actes, d'un symbolisme obscur. L'autre, *Johannes*, tragédie en cinq actes et un prologue, en prose, est une sorte de mystère modernisé, une des créations les plus originales de Sudermann. C'est la tragédie du précurseur, dont saint Jean-Baptiste est le type. Il prépare les voies à celui qui est plus grand que lui et qu'il ne comprend qu'à demi. Il est resté le représentant de l'ancienne loi, au nom de laquelle il censure impitoyablement une société corrompue; ce n'est que dans la dernière scène qu'il a une vague aperception de la loi nouvelle, de la loi d'amour qui doit régénérer le monde. La langue est un mélange de tours bibliques et d'expressions empruntées à la philosophie allemande du siècle. La mise en scène est habile, trop habile peut-être; on a reproché avec quelque raison à Sudermann de trop rechercher les effets de théâtre dans un sujet qui s'adresse surtout à la réflexion. En tout cas, ses œuvres récentes, quelle que soit leur valeur à chacune, dénotent en lui un génie souple, fertile, capable de renouvellement, et qui n'a probablement pas dit son dernier mot.

Le vrai représentant du naturalisme au théâtre, c'est Gerhart Hauptmann. Sa carrière resta longtemps indécise. Il était né à Salzbrunn, en Silésie, en 1862. Il montra d'abord du goût pour la sculpture, et passa deux ans à l'Académie des beaux-arts à

1. Litzmann, ouvrage cité.
2. *Die drei Reiherfedern*, 1898.

Breslau. Il se rendit ensuite à Iéna, pour étudier les sciences naturelles sous la direction de Hæckel. Puis il voyagea; il refit le pèlerinage de Childe Harold le long des côtes de l'Atlantique et de la Méditerranée, et s'arrêta longtemps à Rome, où il eut même un atelier. De retour à Berlin, en 1884, il s'affilia à des groupes socialistes. Arno Holz le gagna au naturalisme. Gerhart Hauptmann est, avant tout, un philanthrope; un sincère amour de l'humanité détermine toutes ses pensées et règle toutes ses ambitions. « Aussi longtemps qu'il y aura de certaines misères « dans le monde, » dit-il par la bouche d'un de ses personnages, « ce sera un crime de faire quelque chose qui n'ait pas pour but « immédiat de les combattre [1]. » Son théâtre a été surtout, jusqu'ici, une étude des maladies du corps social. La scène est pour lui un lieu d'expérience, un laboratoire, presque une clinique. Il ne se demande pas si elle est bien faite pour cela, si elle n'est pas quelque chose par elle-même, si elle n'a pas ses lois propres; s'il n'y a pas, enfin, des sujets qui lui conviennent mieux que d'autres, et une manière spéciale de les présenter. Il ignore, en particulier, l'art des préparations, que l'école naturaliste considère comme une tradition surannée du théâtre classique. Le spectateur est jeté brusquement au milieu d'une situation dont tous les éléments lui échappent. Les personnages entrent en scène comme des étrangers qu'on rencontrerait par hasard; ils s'entretiennent de leurs affaires, sans qu'on sache d'abord au juste de quoi ils parlent, et ils ont l'air de ne parler que pour eux. Un acte entier peut se passer sans que nous ayons bien compris à quoi l'auteur veut nous intéresser. Par contre, il a un soin excessif du détail matériel. L'extérieur des personnages est minutieusement décrit; nous connaissons exactement leur âge, leur taille, leur costume, la couleur de leurs cheveux, de leurs yeux, de leur barbe. Il est dressé un inventaire fidèle de tout ce qui garnit la scène; nous savons de quel bois les tables et les chaises sont faites, Bref, rien ne manque à cette réalité qui frappe les yeux et qui n'est que la menue monnaie de la vérité.

Le premier drame de Hauptmann, un drame social, comme il l'appelle, en cinq actes, a pour titre *Avant le lever du soleil* [2].

1. *Einsame Menschen*, acte II.
2. *Vor Sonnenaufgang*, 1889.

C'est une étude sur l'alcoolisme, et l'on pourrait dire que cela n'a rien à faire avec le théâtre, sans quelques bouts de scène qui sont des plus dramatiques. Nous sommes introduits dans une famille où la lèpre alcoolique passe d'une génération à l'autre et se montre avec ses plus horribles conséquences. Avant le lever du soleil, c'est l'heure où un riche fermier quitte ordinairement le cabaret. Il a deux filles; l'aînée, Marthe, a épousé l'ingénieur Hoffmann, directeur d'une exploitation minière; la seconde, Hélène, a été éloignée toute jeune de la maison et élevée dans un pensionnat religieux. Hélène est la seule personne qui soit restée indemne dans la famille; on pourrait cependant objecter à l'auteur, puisque le mal se transmet par hérédité, qu'elle a le même sang dans les veines que sa sœur. Mais quelle vie que celle de la pauvre fille! Son beau-frère cherche à la séduire; son père même ne la respecte pas [1], et sa belle-mère a déjà corrompu le mari qu'elle lui destine. Voilà deux générations d'alcooliques: une troisième s'annonce, mais elle ne fait que s'annoncer; au cinquième acte, la femme de l'ingénieur met au monde un enfant mort. Le raisonneur de la pièce est le socialiste Loth, ancien condisciple d'Hoffmann, caractère sec et pédant, pour qui tout acte dans la vie doit avoir « un but pra- « tique ». Il est célibataire, mais il n'est pas récalcitrant au mariage; il ne demande que deux choses à sa future femme, une dot moyenne et une bonne santé; assez accommodant sur le premier point, il est intransigeant sur le second : ne faut-il pas qu'il conserve à ses enfants le sang pur qu'il a reçu de ses parents? Il est membre d'une société de tempérance, et il donne, dans une des premières scènes, la statistique complète des victimes que l'alcoolisme peut faire en une année. Il est venu s'établir dans la maison de son ami, pour étudier la condition des mineurs, et peut-être pour organiser une grève. A peine arrivé, il sort de son caractère, s'enflamme pour Hélène et lui promet le mariage. Dans une scène où ils s'entretiennent de leurs projets, Loth s'interrompt tout à coup : « Dis-moi, tes « parents sont-ils bien portants? — Oui, » répond-elle, « c'est-à- « dire... ma mère est morte en couches; mon père n'a jamais « été malade; il faut même qu'il ait un fort tempérament, mais...

1. Une scène entre le père et la fille, au commencement du deuxième acte, est tout à fait repoussante.

« Et si mes parents n'étaient pas bien portants?... » La belle-mère survient, et la conversation s'arrête là. Loth apprend bientôt la vérité par le médecin de la maison; il part brusquement, laissant une lettre pour Hélène, et celle-ci, pour qui le mariage aurait été une délivrance, se donne la mort, en voyant sombrer son dernier espoir.

Hélène, consultant une fois Loth sur les livres qu'elle lit, lui demande : « On parle tant, dans les journaux, de Zola et d'Ibsen : « sont-ce de grands poètes? — Ce ne sont pas des poètes du « tout, » répond-il, « ce sont des maux nécessaires. J'ai, quant à « moi, une soif naturelle, et ce que je demande à la poésie, c'est « une boisson claire et rafraîchissante. Je ne suis pas malade; ce « que donnent Zola et Ibsen, c'est une médecine. » C'est une médecine aussi que la première pièce de Hauptmann, et l'on peut en dire autant de celles qui suivirent, *la Fête de la paix*, et *Ames solitaires*[1]. La fête de la paix, c'est la fête de Noël, le jour où un père et ses deux fils, après avoir erré loin de la maison, chacun de son côté, se retrouvent sous le même toit et se réconcilient pour un instant. Le père meurt à la fin, et les deux frères reprennent chacun leur chemin. C'est encore une étude pathologique, mais, quelle que soit sa valeur au point de vue du théâtre, il faut avouer que cette fois-ci le diagnostic est moins précis. Tous les personnages, à l'exception d'une voisine et de sa fille, sont déséquilibrés, sans qu'on puisse dire exactement de quel mal ils sont atteints. Le père a la manie du commandement; la mère et la fille sont nerveuses à l'excès. L'un des deux fils est effrontément cynique; l'autre, et c'est le seul élément dramatique de la pièce, lutte contre les mauvais instincts que l'éducation et l'exemple lui ont implantés. Il trouve une aide dans sa jeune voisine, qui l'aime, et qui, plus courageuse que le socialiste Loth, l'aime d'autant plus qu'elle le sent plus abandonné. « C'est peut-être de l'égoïsme, » lui dit-elle, « mais je suis « heureuse de ce que tu aies besoin de moi. Je vois d'un coup « tout mon avenir. Plus j'ai pitié de toi, plus je me réjouis pour « moi-même, car je m'imagine que je pourrai te rendre encore « tout ce que la vie t'a refusé jusqu'ici. » Le plan des *Ames solitaires* repose sur une série de contrastes et de malentendus. Ces solitaires sont des hommes qui ne se comprennent pas entre eux

1. *Das Friedensfest*, 1890; *Einsame Menschen*, 1891.

et qui ne se comprennent pas toujours eux-mêmes. Le personnage principal est un naturaliste, ambitieux, nerveux et impuissant, libre penseur, marié dans une famille naïvement croyante. Il espère un instant trouver une âme sœur de la sienne dans une étudiante russe, qui s'intéresse à son manuscrit psychophysiologique. A côté de lui, on voit figurer un peintre qui a le défaut contraire, qui ne croit pas en lui-même, trouve que l'art est un luxe inutile dans la société moderne, et paraît tout prêt à se faire maître d'école. Tous ces éléments disparates se choquent dans un vrai chaos intellectuel. L'étudiante s'en va « vers le nord « ou vers le midi, elle ne sait où », et le naturaliste, désespéré de son départ, se donne la mort. Si, dans ce groupe mêlé, on s'intéresse à quelqu'un, c'est à la femme du naturaliste, à la pauvre Kæthe, supérieure aux hommes de génie qui l'entourent. L'auteur, « remet son œuvre entre les mains de ceux qui l'ont vécue », ce qui veut dire qu'il faut souvent comprendre à demi-mot.

Le grand succès de Gerhart Hauptmann fut son drame en cinq actes, *les Tisserands* (1892), qui repose, à ce qu'il paraît, sur un fait historique [1]. Les cinq actes sont presque indépendants l'un de l'autre; chacun porte une autre liste de personnages. Les quatre premiers retracent, sous divers aspects, la misère des ouvriers tisserands, une race à part, exténuée par le travail, abrutie par la faim, ravalée au niveau de la bête. Ces hommes ne semblent mis sur la terre que pour nourrir le luxe d'une famille, et ils ne songeraient même pas à se plaindre, s'ils n'étaient entrepris par deux meneurs, un ouvrier « insolent par « nature et d'une force physique exceptionnelle », et un soldat en congé, qui a rapporté de la ville les idées nouvelles; l'action se passe, selon le titre, aux environs de 1840. Le chef de la fabrique est un pauvre sire, aussi inintelligent qu'inhumain, et l'on s'étonne qu'avec un si petit esprit il ait pu faire une si grande fortune. Le pasteur, son convive habituel et son conseiller, est un caractère égoïste et pusillanime; il promet de calmer les mécontents, mais il n'est plus question de lui dans la suite, et il est probable qu'il aura dépensé son éloquence en pure perte. Les tisserands se groupent dans un cabaret, vont piller la maison du fabricant, et brisent les machines, « l'ennemi

1. *Die Weber*, 1892. — Voir A. Zimmermann, *Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien*, Breslau, 1885.

« de l'ouvrier ». La force publique est impuissante; l'émeute reste maîtresse du terrain, et se répand ensuite dans la région pour continuer son œuvre. Le vrai drame ne commence qu'au cinquième acte, dans la masure du vieux Hilse, courbé, lui aussi, par la fatigue et la maladie, mais qui a sa religion pour soutien. Là se passe une lutte d'une autre sorte, une lutte morale entre le père, le fils et la belle-fille. On entend la bande des pillards passer dans la rue. La belle-fille est toute prête à se joindre au groupe des femmes. « Avec vos discours pieux, » s'écrie-t-elle, « vous ne me nourrirez pas un seul de mes enfants. Les « voilà tous les quatre, vêtus de lambeaux infects. Que de pleurs « coûte un de ces pauvres êtres, depuis l'instant où il est jeté « dans le monde jusqu'à celui où la mort a pitié de lui! Qu'a-t-il « donc commis pour être traité ainsi, quand, dans la maison en « face, les bambins sont baignés dans le vin et le lait? Non, « quand on prendra cette maison d'assaut, j'en serai, et dix che- « vaux ne m'arrêteront pas. » Le vieux Hilse essaye au moins de retenir son fils, qui hésite encore. « J'irais moi-même, » dit-il, « si c'était juste, et je ne reculerais pas devant quelques baïon- « nettes. Je ne me ferais pas prier pour mourir. Plutôt aujour- « d'hui que demain. Et qu'est-ce donc que l'on quitte? Angoisse « et torture. Mais après cela, mon fils, une autre chose doit « venir, et si l'on perd celle-là aussi, il ne reste rien. — Qui sait « ce qui doit venir? » objecte le fils. « Personne ne l'a vu. — Je « te le dis, mon fils, » reprend le vieux, « ne doute pas de la seule « chose qui nous reste à nous autres, pauvres gens. J'ai peiné « pendant quarante années, et j'ai regardé sans m'émouvoir com- « ment on vit là-bas dans le luxe et l'orgueil, et comment on fait « de l'argent avec notre sueur. Pourquoi l'ai-je fait? Parce que « j'ai une espérance. Toi, tu as ton rôle ici-bas, le mien est déjà « dans l'autre monde. Il y aura un jugement, mais ce n'est pas « nous qui sommes les juges. C'est à moi qu'appartient la ven- « geance, dit le Seigneur, notre Dieu. » Il est frappé par une balle partie de la rue, au moment où, fidèle à son devoir de chaque jour, il se remet devant son métier à tisser [1].

1. La pièce réunit tous les extrêmes; les détails sont souvent d'un réalisme très cru. Voici un fragment de conversation entre un tisserand, sa femme et sa fille, à la suite d'un repas : « *Bertha* : Où est donc le père? (*Le vieux Baumert s'est écarté « silencieusement*). — *La mère Baumert* : Je ne sais où il est passé. — *Bertha* : « Peut-être qu'il n'est plus habitué à manger de la viande. — *Le vieux Baumert*

On a accusé Gerhart Hauptmann de prêcher l'émeute; le seul personnage de Hilse suffirait, à défaut de son propre caractère, pour le justifier. Mais il est visible qu'une pensée philanthropique le guidait. La question sociale le préoccupait si fort, qu'il en rechercha les origines dans l'histoire. *Florian Geyer*, le plus long de ses drames, en cinq actes et un prologue, se rattache étroitement aux *Tisserands*. Hauptmann estimait que c'était celui de ses ouvrages qui s'adaptait le mieux à la scène; le public en jugea autrement. *Florian Geyer* fut représenté à Berlin, au mois de janvier 1896, sans succès, et n'a jamais été repris depuis ce temps. C'est un vaste tableau de la guerre des Paysans, où Geyer ne joue qu'un rôle secondaire, à côté de Gœtz de Berlichingen et de plusieurs autres chefs. Il semble parfois que le but de l'auteur soit plutôt de nous donner une leçon d'histoire ou peut-être de philosophie sociale que de nous intéresser à une action dramatique. On délibère beaucoup sur des événements qui se passent derrière la scène; les messagers vont et viennent; deux actes entiers, le deuxième et le quatrième, se passent dans une taverne, où l'on reçoit et commente les nouvelles; chaque acte, comme dans les *Tisserands*, porte une autre liste de personnages. L'intérêt se relève vers la fin, et Geyer trouve une mort héroïque, après avoir fait de vains efforts pour discipliner ses compagnons.

Dans les derniers temps, Gerhart Hauptmann est sorti de son genre primitif, le drame social, pour s'essayer, d'un côté, dans la comédie pure, et, de l'autre, dans le drame fantastique ou mystique. *Le Collègue Crampton*, comédie en cinq actes, est une sorte de conte humoristique dialogué. Ce professeur qui boit, qui fume, qui déraisonne, et qui perd son emploi à l'Académie des beaux-arts, est plus grotesque que réellement comique; l'intrigue, qui est mince, le mariage de sa fille avec un de ses élèves, gagnerait à être resserrée en un ou deux actes. *La Pelisse de castor*, une « comédie de voleurs », comme l'auteur l'appelle, en quatre actes, a de l'analogie avec *la Cruche cassée* de Kleist. La pelisse est l'objet volé. Le personnage comique est le juge, nouvellement installé, pénétré de l'importance de sa mission, et qui charge de l'enquête précisément la femme qui est l'auteur du vol. « Je n'aime pas à faire des rapports sur les

(*rentre en pleurant de dépit*) : Quand par hasard on s'est offert quelque chose de bon, on ne peut même plus le garder. » (Acte II.)

« autres, » lui dit-elle malicieusement, « mais devant vous, mon-« sieur le juge, on n'a besoin de rien cacher. — Je voudrais que « tout le monde fût aussi honnête que vous, » lui répond-il. L'action s'engage péniblement, et le premier acte est presque entièrement épisodique. *L'Assomption de Hannele* tranche fortement, par le sujet, sur tous les ouvrages précédents; ce fut comme le gage d'une manière nouvelle. Et cependant cette pièce, qui doit faire l'effet d'une vision (*Traumdichtung*), rappelle encore de loin le procédé naturaliste. C'est une étude pathologique sur un cas particulier d'hallucination, causé par l'excès de la souffrance. Hannele est une pauvre fille, martyrisée par son père, et qui se jette dans un étang, « où le Seigneur Jésus l'appelle ». Elle meurt, après avoir assisté dans un rêve extatique à sa propre transfiguration. Des apparitions passent devant elle, rapides, fiévreuses, sous des lumières blanches, fauves, vertes, roses, variant avec des crépuscules et des clairs de lune, et des détails gracieux se mêlent à ces enfantillages mystiques. *La Cloche engloutie* est un conte en cinq actes, dans le genre romantique. La fable, très simple en elle-même, devient obscure à force d'être noyée dans un merveilleux disparate, moitié chrétien, moitié païen. Les fanatiques de Hauptmann, car il en a, y ont trouvé toute une philosophie, et déjà les commentateurs sont à l'œuvre. Si la cloche engloutie recèle de si profonds mystères, il faudra bien qu'on nous les fasse connaître. En attendant, nous considérerons ce drame-conte comme une fantaisie poétique; mais une fantaisie n'est pas nécessairement confuse, et peut même être très sensée : Shakespeare l'a prouvé. Dans *le Charretier Henschel*, Gerhard Hauptmann est revenu à son ancienne manière. A la fin du premier acte, nous voyons la femme du charretier mourir dans son lit. Elle a fait promettre à son mari de rester veuf et de ne vivre que pour leurs enfants. Mais Henschel épouse une servante. Dès lors, l'image de la morte le suit partout pour lui reprocher son infidélité, et il finit par se tuer. L'analyse psychologique est faible; elle est sans doute négligée à dessein. Le sujet se développe à la manière d'un roman, et se complique de scènes épisodiques. La langue est le patois; quelques personnages secondaires s'expriment seuls en haut-allemand [1].

1. *College Crampton*, 1892; *Der Biberpelz*, 1893; *Hanneles Himmelfahrt*, 1893: *Die versunkene Glocke*, 1896; *Fuhrmann Henschel*, 1898. — Gerhart Hauptmann a subi, lui aussi, la fascination de Shakespeare. Sa pièce récente, *Schluck et Jau*.

Le naturalisme, avec son mépris des convenances, même dans les genres qui peuvent le moins s'en passer, devait être amené à étaler en plein théâtre ce qui jusque-là avait été prudemment relégué dans les coulisses. Un écrivain originaire de la Prusse polonaise, Max Halbe, fit jouer, en 1893, un « drame « d'amour » en trois actes, intitulé *Jeunesse*, et qu'il dédiait « à sa propre jeunesse ». C'était une suite de tableaux d'un sensualisme ingénu, qui ne le cédait en rien à ce qui a paru de plus libre sur les scènes françaises, et qui, à en juger par le succès, ne déplut pas au public berlinois. Une jeune fille se donnait allègrement à son cousin, un étudiant en vacances. On avait soin de nous prévenir qu'ils avaient l'un et l'autre du sang slave dans les veines. Le style était un marivaudage un peu alourdi. *Le Tournant de la vie*, qui parut trois ans après, peut être considéré comme une suite de *Jeunesse*. Deux jeunes gens sont en présence; l'un, après avoir rêvé d'être sculpteur, se rejette sur les arts industriels, et invente un procédé nouveau pour la fonte des statues; l'autre reste un vieil étudiant. En d'autres termes, l'un diminue son idéal pour le réaliser, l'autre n'en a jamais eu. Quant aux femmes, elles s'offrent, comme dans *Jeunesse*, se font accepter ou refuser, et, en fin de compte, sont considérées comme un obstacle dans la carrière. Jusque-là, Max Halbe n'avait guère fait que mettre en œuvre les souvenirs qu'il avait gardés de l'université, et ce n'étaient pas ordinairement ceux de la salle de cours. Son drame récent, *la Terre maternelle*,

« jeu plaisant avec cinq interruptions », c'est-à-dire en cinq actes (*Schluck und Jau, Spiel zu Scherz und Schimpf, mit fünf Unterbrechungen*), est un développement du Prologue de *la Mégère domptée*. Jau, un colporteur ivrogne, est transformé en roi, et son compagnon Schluck devient son chancelier. Jau, comme on s'y attend, abuse de sa grandeur improvisée, et il faut le rendre à son premier état au moyen d'un narcotique. Le sel de la pièce consiste principalement dans le contraste entre le patois de Jau et de Schluck et le langage distingué, même maniéré, des autres personnages. — Dans *le Garde-barrière Thiel* (*Bahnwärter Thiel*), une nouvelle (*eine novellistische Studie*, 1896), la manie descriptive gâte l'effet d'un dénouement tragique. Un enfant mal gardé par une marâtre est écrasé par un train de chemin de fer; le père devient fou. « Deux hommes portaient la bière. Le « père marchait à côté, comme égaré. La mère suivait, sanglotant, le visage inondé « de larmes; elle poussait devant elle, à travers le sable, la petite voiture qui con- « tenait son plus jeune enfant. *La lune apparaissait comme une boule de pourpre « enflammée au fond de la vallée, entre les troncs des sapins. Plus elle montait, plus « elle se rapetissait et pâlissait. Enfin elle était suspendue, semblable à une lampe, « au-dessus de la forêt...* » — A consulter : P. Schlenther, *Gerhart Hauptmann, sein Lebensgang und seine Dichtung*; 4e éd., Berlin, 1898; — Wœrner, *G. Hauptmann*, Munich, 1901 ; — P. Besson, *Études sur le théâtre contemporain en Allemagne : Gerhart Hauptmann*, Paris, 1900.

dénote à la fois une observation plus large et un style plus ferme. Le rôle principal, celui de la femme supérieure, directrice d'une revue où elle prêche l'émancipation de son sexe, est habilement développé. L'homme qui devient sa victime, dont elle opprime le caractère et dont elle dessèche le cœur, ne trouve plus à la fin qu'un tombeau dans « la terre maternelle » qui aurait pu lui donner le bonheur[1].

La même année où parut la *Jeunesse* de Halbe, le plus récent des écrivains dramatiques de l'Allemagne, George Hirschfeld publiait, dans la revue qui était l'organe principal de l'école[2], sa première œuvre, un acte intitulé *A la maison*. C'était moins une pièce qu'une situation dramatique. Un jeune homme, après avoir terminé ses études de médecine, rentre au logis paternel. le désordre et le vice s'y sont introduits en son absence, et la gêne est venue à la suite. Le sujet a de l'analogie avec celui de *l'Honneur* de Sudermann, et la conclusion est pareille. « Il ne « m'est pas permis de rester ici, » dit le nouveau venu à son père. « Il faut que je sauve ce qui me reste encore. Soutiens la lutte, « et, en cas d'extrême besoin, je serai là. Adieu. » Ainsi le personnage principal se dérobe, au moment où l'action devrait s'engager. Le drame en quatre actes, *les Mères*, qui est jusqu'ici le meilleur ouvrage de Hirschfeld, débute comme la pièce précédente. On attend le retour de l'enfant qui est resté longtemps éloigné de la maison : c'est un thème favori de l'école naturaliste. Robert est le fils d'un industriel, mais il ne vit que pour la musique; il se brouille avec son père, et part. Une ouvrière, qui l'aime et qui croit en lui, le suit, et travaille, pour qu'il puisse se livrer à ses rêves. Le père mort, la mère le rappelle, et la jeune fille renonce à lui, du jour où elle s'aperçoit qu'elle peut être une gêne dans sa vie. La lutte d'amour entre les deux femmes est présentée avec un heureux choix de détails. qui rend le dénouement touchant. Et pourtant ce dénouement a quelque chose d'énigmatique et d'incomplet. La jeune mère que deviendra-t-elle? et celui pour lequel elle se sacrifie, est-ce un vrai artiste, ou n'est-ce qu'un rêveur inutile? Il semble que Hirschfeld, qui sait bien préparer une intrigue, soit embarrassé

1. *Jugend*, 1893; *Lebenswende*, 1896; *Mutter Erde*, 1897. — Max Halbe est né en 1865, dans une petite ville de la Prusse Occidentale.

2. *Freie Bühne für modernes Leben*, fondée, en 1890, par Otto Brahm, aujourd'hui directeur du Théâtre Allemand à Berlin.

pour la dénouer[1]. Un autre de ses drames, *Agnès Jordan* (1898), n'est qu'un roman dialogué. Il s'étend sur un espace de trente ans; le premier acte se passe en 1865, le second en 1873, le troisième et le quatrième en 1882, le cinquième en 1896. Gustave et Agnès Jordan se marient au premier acte, ont un enfant au second, deux au troisième, et l'aîné des enfants, né avec un tempérament chétif et qu'on s'attendait à voir mourir du troisième au quatrième acte, épouse, au cinquième, sa cousine, qu'on avait à peine entrevue auparavant. On a besoin de nous faire connaître au commencement de chaque acte l'âge des personnages; l'un d'eux porte une perruque noire au premier, une perruque blanche au quatrième. Agnès Jordan est une nature sérieuse et fine, à laquelle il ne manque que la personnalité; son mari est un fat, égoïste et vulgaire. Un seul fait bien développé aurait suffi pour marquer l'opposition des caractères. La multiplicité des incidents nuit à l'effet dramatique; c'est de la lumière diffuse, qu'il aurait fallu concentrer en un foyer. Hirschfeld a le défaut de l'école à laquelle il appartient. Ce qui manque à cette école, ce n'est pas le talent, c'est le sentiment de certaines lois inhérentes à toute poésie dramatique, fondées dans la nature humaine, que tous les grands critiques, depuis Aristote jusqu'à Lessing, ont reconnues, et que tous les grands poètes, Molière aussi bien que Shakespeare, ont sanctionnées par leur exemple.

1. *Zu Hause*, 1893; *Die Mütter*, 1896. George Hirschfeld est né à Berlin, en 1873.

CHAPITRE V

LA LITTÉRATURE DU NOUVEL EMPIRE
L'HISTOIRE ET LA PHILOSOPHIE

1. Treitschke; son *Histoire d'Allemagne*; ses partis pris. — 2. Nietzsche. Ses rapports avec Schopenhauer. Ses études philologiques: *la Naissance de la tragédie*. La morale de Nietzsche; la théorie du *surhomme*. — 3. Conclusion.

1. — TREITSCHKE.

Les historiens de la génération précédente, s'ils n'étaient pas toujours impartiaux, cherchaient du moins à l'être. Pour Treitschke, l'impartialité est impossible en elle-même; elle est presque un défaut. « On ne comprend que ce qu'on aime, » dit-il dans la préface du dernier volume de son histoire. Le malheur est que, du moment que l'on aime — ou que l'on hait — on n'éprouve plus le besoin de comprendre. A quoi bon s'éclairer, s'informer, quand on est tout convaincu? Un autre inconvénient, c'est que, quand on hait, on ne mesure plus la valeur de ses expressions. Que dire, par exemple, de ce jugement sur l'exilé de Sainte-Hélène? « Cette vie titanique eut une fin digne d'un larron. Il occupa « ses dernières années à d'ignobles querelles, et fit son métier « de répandre de monstrueux mensonges. Il déchira de ses « propres mains le voile qui couvrait l'énorme vulgarité du géant « dont le pied s'était posé insolemment sur la nuque de l'uni- « vers [1]. » Un tel langage serait de mauvais goût, même dans un

1. « Dies titanische Leben nahm ein gaunerhaftes Ende. Mit wüstem Gezänk und « der gewerbsmässigen Verbreitung ungeheuerlicher Lügen füllte er seine letzten « Jahre aus; er selber riss den Schleier hinweg von der bodenlosen Gemeinheit « des Riesengeistes, der sich einst erdreistet hatte der Welt den Fuss auf den « Nacken zu setzen. » (*Deutsche Geschichte im XIX. Jahrhundert*, 5 vol., Leipzig, 1879-1894; au 1er vol., p. 766.

pamphlet. Jeune encore, et avant d'avoir commencé son *Histoire d'Allemagne*, Treitschke disait, dans une lettre à son père : « Les « grands historiens ont toujours manifesté ouvertement leurs « préférences; Thucydide est un Athénien, Tacite est un aristo- « crate [1]. » Il oubliait que, chez Tacite et Thucydide, le patriotisme et même l'esprit de parti s'ennoblissaient d'un sentiment d'équité et de sympathie humaine, qui seul fait le grand historien.

Henri de Treitschke est né à Dresde, en 1834; son père était commandant de la forteresse de Kœnigstein, et tout dévoué à la maison royale de Saxe. Lui, au contraire, si l'on en croit son récent biographe, se fit de bonne heure un programme politique où les principautés allemandes, grandes ou petites, étaient impitoyablement fondues dans l'unité nationale. Il était encore au gymnase de Dresde, lorsqu'il prononça, dit-on, dans une séance publique, un discours où ce programme était déjà contenu en germe. Il fit plus tard son tour universitaire, visita Bonn, Leipzig, Tubingue, Heidelberg. Un petit volume de chants patriotiques, qu'il publia en 1856, est écrit dans le ton légèrement déclamatoire de Théodore Kœrner [2]. Il débuta dans le professorat par un cours privé à l'université de Leipzig, sur différents sujets de politique et d'histoire. Il passa ensuite une dizaine d'années, toujours enseignant et agissant, à Fribourg-en-Brisgau, à Kiel, à Heidelberg. Après la guerre de 1866, il publia un factum où il engageait la Prusse à déposséder le roi de Saxe. Il avait d'abord voulu une Allemagne unie et libérale; mais quand il vit Bismarck s'apprêter à faire l'unité en dehors de la liberté, il abdiqua son libéralisme. Il entra au Reichstag en 1871, et, en 1874, il fut nommé professeur à l'université de Berlin. Une surdité, qui datait de sa jeunesse, le gênait quand il paraissait en public; il avait la parole embarrassée; mais il était dans le courant des idées du jour, et chacune de ses allusions aux événements contemporains était saisie avec empressement par son auditoire, qui lui resta fidèle jusqu'à sa mort, en 1896.

Treitschke dirigea pendant quelque temps les *Annales prussiennes*. Il y écrivit une série d'articles qui furent très remarqués, et il n'est pas de meilleure source d'information pour qui

1. Th. Schiemann, *Heinrich von Treitschke's Lehr- und Wanderjahre, 1834-1866*; Münich, 1896.
2. *Vaterländische Gedichte*, Gœttingue, 1856.

veut se rendre compte de l'opinion d'une partie de la société allemande au moment des grandes luttes entre la Prusse, l'Autriche et la France [1]. C'est en 1871 qu'il commença son *Histoire de l'Allemagne au XIXe siècle*, et cette date marque l'esprit du livre. Treitschke avait d'abord eu l'intention d'écrire l'histoire de la Confédération Germanique, qu'il voulait mener jusqu'au traité de Francfort; mais son cinquième volume s'arrête à l'année 1848. Une longue introduction, qui remplit presque tout le premier volume, remonte jusqu'au traité de Westphalie. Le but de l'historien est de montrer comment la Confédération se fondit et devait se fondre dans la monarchie prussienne. Cette idée lui sert de mesure dans l'importance relative qu'il attribue aux événements. « L'histoire politique de la Confédération ne peut « être considérée, » dit-il, « que du point de vue prussien, car, « pour être capable de juger les transformations des choses, il « faut être placé soi-même sur un terrain fixe [2]. » Mais ce point de vue, si on le lui accorde, se rétrécit encore. De même que, dans l'Allemagne, il ne voit que la Prusse, de même, dans la Prusse, il ne voit que la noblesse et l'armée. Il dénie à la bourgeoisie le sens politique, et le patriotisme du parti libéral lui est suspect. Il ne veut pas voir que ce parti avait préparé l'unité, l'avait faite moralement, avant qu'elle fût réalisée par la conquête. Lorsque aucun préjugé ne l'aveugle, il retrouve son talent de narrateur. Le caractère de Frédéric-Guillaume IV, sa vie intime et son entourage sont peints avec une abondance de détails intéressants qui pourraient faire envie à un romancier.

En réalité, c'est là son véritable horizon, c'est là qu'il se sent le plus à l'aise. Il considère le monde du fond d'un bureau de la chancellerie prussienne, ou d'une fenêtre du palais de Berlin. Sa vue se trouble dès qu'il porte ses regards au delà de la frontière. Il n'a aucun aperçu sur l'Europe, net, large et dégagé, et c'est de ce côté là surtout, si on le compare à ses prédécesseurs, que l'infériorité est manifeste. Il change de ton, selon qu'il parle de la Prusse, de l'Autriche ou de la France; ce qui est péché véniel d'un côté, devient crime impardonnable de l'autre [3]. « Le

1. Voir : *Zehn Jahre deutscher Kämpfe, 1865-1874*; Leipzig, 1874. — Un second recueil s'y est ajouté : *Deutsche Kämpfe, Neue Folge*, Berlin, 1897.

2. Préface du troisième volume.

3. A côté des partis pris, on trouve les plus singulières méprises. Parlant du projet de mariage entre le duc d'Orléans, fils de Louis-Philippe, et la princesse

« ton de mon livre, » dit-il dans la préface du troisième volume, « a causé quelque surprise à des critiques étrangers, bienveillants « ou hostiles, et je devais m'y attendre. J'écris pour des Alle- « mands. Notre Rhin coulera encore longtemps dans son lit « avant que les étrangers nous permettent de parler de notre « patrie avec le sentiment d'orgueil qui respire dans les histoires « nationales des Anglais et des Français. Il faudra bien qu'à « l'étranger on finisse par s'habituer aux façons de penser de la « nouvelle Allemagne. » On s'y habituera, cela est certain, si la nouvelle Allemagne y tient; mais il est certain aussi que sa réputation scientifique et littéraire n'y gagnera rien.

2. — NIETZSCHE.

Un mot revient souvent sous la plume des historiens et des critiques qui s'occupent de la période contemporaine de la littérature allemande : c'est celui de décadence. Ils lui laissent même volontiers sa forme française, comme pour lui donner une valeur scientifique. Les moralistes et les philosophes vont plus loin : ils parlent de dégénérescence, comme si la décadence n'était pas un fait momentané et par conséquent réparable, résultant peut-être d'une direction fausse ou exclusive des forces nationales, mais une chute profonde et irrémédiable, tenant à une maladie du corps social. Un des écrivains qui ont vu le mal de leur temps sous le jour le plus sombre, c'est Frédéric Nietzsche[1].

Il est né en 1844; fils d'un pasteur de campagne de la Saxe prussienne, il prétendait descendre d'une famille de noblesse polonaise, que la persécution religieuse avait fait fuir en Alle-

Hélène de Mecklembourg, Treitschke dit que « l'héritier du trône de France « plaisait à la cour de Berlin, quoiqu'on remarquât dans ses yeux fureteurs la « fausseté des Orléans ». Quant à la princesse Hélène, Metternich la trouvait, au point de vue politique, « parfaitement anodine »; Treitschke traduit : *völlig geruchlos*; il comprend : inodore (Tome IV, p. 516). — Ailleurs (p. 434), les exécutions ordonnées par la Convention sont présentées comme « un réveil du pur « esprit celtique ».

1. Œuvres complètes, 12 vol., Leipzig, 1895-1897. — A consulter : Elisabeth Fœrster Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsche's*, 2 vol., Leipzig, 1895-1897; — Henri Lichtenberger, *La Philosophie de Nietzsche*, Paris, 1898; *Fr. Nietzsche Aphorismes et Fragments choisis*, Paris, 1899; — Th. Ziegler, *Fr. Nietzsche*, Berlin, 1900. — Correspondance : *Gesammelte Briefe*, tome Ier, Berlin, 1900. — Voir aussi la *Correspondance de Nietzsche avec Henri de Stein*, publiée par Mme Fœrster Nietzsche dans la *Neue Deutsche Rundschau* (juillet 1900).

magne. Il fut d'abord élève de la célèbre école de Schulpforta, puis étudiant aux universités de Bonn et de Leipzig. L'un de ses maîtres fut le philologue Ritschl. En 1869, il fut nommé professeur à l'université de Bâle. L'année suivante, il s'engagea au service des ambulances de l'armée allemande pendant la campagne de France; mais sa santé précaire l'obligea à rentrer avant la fin de la guerre. En 1879, il dut renoncer à ses fonctions. Il lutta courageusement, pendant une dizaine d'années, contre la maladie qui finit par le dompter. Dans les premiers jours de janvier 1889, la folie se déclara, et, à partir de ce moment, il resta confié aux soins de sa mère et de sa sœur, à Naumbourg et plus tard à Weimar; il est mort le 25 août 1900.

Nietzsche procède de Schopenhauer. Pour lui, comme pour Schopenhauer, c'est la volonté qui est le principe du monde. Mais il n'aborda pas directement le problème philosophique. Ses dix années d'enseignement à Bâle furent consacrées principalement à la philologie; il est même curieux de voir par son exemple comment la philologie peut s'allier au pessimisme. « La philologie, » dit-il dans son discours d'inauguration, « n'est « ni une Muse ni une Grâce; c'est une messagère des dieux. Et, « comme les Muses descendirent un jour vers les paysans de la « Béotie, dont l'âme était inquiète et troublée, ainsi elle vient « visiter aujourd'hui notre monde plein de couleurs sombres et « d'images funèbres, plein de souffrances qui défient toute gué« rison; et elle nous apporte le mythe consolateur des belles « divinités lumineuses qui séjournent dans les bleus lointains « d'une terre fortunée [1]. » Nietzsche comprend la philologie à la manière de Wolf; c'est, pour lui, une science très complexe, qui touche, « d'un côté, à l'histoire, en ce qu'elle cherche à « saisir l'individualité d'un peuple d'après les manifestations « diverses de son génie; de l'autre, à l'esthétique, en ce que, « parmi toutes les antiquités, elle s'attache de préférence à l'an« tiquité classique, qu'elle présente comme un type idéal de « beauté; enfin aux sciences naturelles, en ce qu'elle pénètre

1. « Die Philologie ist weder eine Muse noch eine Grazie, aber eine Götter« botin; und wie die Musen zu den trüben, geplagten böotischen Bauern nieder« stiegen, so kommt sie in eine Welt voll düsterer Farben und Bilder, voll von « allertiefsten und unheilbarsten Schmerzen, und erzählt tröstend von den schö« nen lichten Göttergestalten eines fernen blauen, glücklichen Zauberlandes. » (*Homer und die classische Philologie*, *Antrittsrede an der Universität Basel*; au 9e volume des Œuvres complètes.)

« jusqu'à l'instinct le plus profond de l'homme, l'instinct du lan-« gage. » Le but spécial des études philosophiques de Nietzsche est de rechercher comment les peuples les plus remarquables par l'action ou par la pensée ont résolu, avant nous, le problème de l'existence, ou, pour parler son langage, comment ils ont supporté « la douleur de vivre ». Les Grecs n'avaient pas l'âme aussi sereine que nous nous l'imaginons [1]; ils n'ont pas échappé plus que nous au sentiment de l'universelle souffrance. Les combats de Titans qu'ils ont placés à l'origine de leur histoire, l'inexorable Destin qui pesait sur toute vie humaine, le vautour qui rongeait le cœur de Prométhée, « parce qu'il était l'ami des « hommes », le sort terrible du « sage Œdipe », la malédiction qui poursuivait tous les membres de la famille des Atrides et qui poussa Oreste au meurtre de sa mère, étaient autant d'éléments d'une philosophie qui aurait pu porter les Grecs au désespoir. Comment y ont-ils échappé? D'un côté, par le rêve poétique, ou, comme dit Nietzsche, par la *vision apollinienne*, source des arts plastiques et de l'épopée homérique, la vision d'un monde intérieur, image du monde réel, et dont l'aperception n'a plus rien de douloureux, parce qu'il n'est fait que d'apparences; et, de l'autre côté, par l'*ivresse dionysiaque*, qui a créé le chœur tragique, et dans laquelle l'homme s'exalte au sentiment de sa communion avec la nature. Apollon et Bacchus, le dieu qui interprète les songes et celui qui préside aux orgies de l'imagination, expriment les deux faces de l'inspiration poétique, et personnifient les pôles opposés du génie grec. Il serait inutile de rechercher ce que cette théorie, qui est exposée dans le premier ouvrage important de Nietzsche, *la Naissance de la Tragédie* [2], a de vrai au point de vue historique; ce n'est, en réalité, qu'une formule imposée à la littérature grecque. Mais on voit déjà quel est le fond de sa pensée. La vie, en elle-même, est sans valeur; l'art est un moyen, le seul peut-être, qui nous aide à la supporter. « La vie est digne d'être connue, dit la science; l'art « peut dire avec plus de raison : La vie est digne d'être vécue, « car l'image de la vie est belle. »

1. « Notre idéal antique, » dit Nietzsche dans le même discours, « n'est peut-être « que la fleur merveilleuse née de l'ardent amour qui porte l'homme du Nord vers « le Midi. »

2. *Die Geburt der Tragödie, oder Griechenthum und Pessimismus*, Leipzig, 1872; au premier volume des Œuvres complètes.

La Naissance de la Tragédie est l'œuvre la plus mûrie et la mieux composée de Nietzsche; ce n'était, du reste, qu'une partie d'un grand travail, où il se proposait d'étudier tout le développement du génie grec, et pour lequel il avait amassé une quantité de notes et de documents [1]. Les ouvrages spécialement philosophiques qui suivirent, *Choses humaines, trop humaines*, et *Aurore* [2] furent écrits par fragments, dans les intervalles de la maladie. Dans le premier, Nietzsche se séparait de Schopenhauer, son ancien maître, qu'il accusait maintenant de reculer devant les dernières conséquences de sa doctrine; il n'admettait plus qu'il y eût un absolu quelconque, volonté ou intelligence, cause ou fin de l'univers; il niait la « chose en soi », cette inconnue mystérieuse qui, d'après Kant et Schopenhauer, se cachait derrière le monde des phénomènes; il rejetait enfin la morale du renoncement, de la pitié pour les faibles, de la charité envers le prochain. Dans *Aurore*, il s'attaquait à la morale elle-même, qu'il montrait variant de siècle en siècle et d'homme à homme; et c'est le cas de dire qu'il en sapait les fondements, car il se compare, dans la préface, à « un travailleur souterrain, qui creuse, qui fouille, « qui avance lentement et sûrement sa mine, qui se prive « volontairement d'air et de lumière, et qui en arrive presque « à aimer la nuit, sachant que le jour est proche et que déjà « l'*Aurore* commence à luire ». Le jour qu'il attendait, c'était celui où une race nouvelle, robuste et libre, remplacerait l'humanité dégénérée d'aujourd'hui. Le ton de ces livres est triste et résigné. Une seule passion les anime : une soif cruelle de vérité, « boisson amère, mais réconfortante », un besoin de déchirer tous les voiles, de dissiper toutes les illusions. Puis, tout d'un coup, dans la *Gaie Science* [3], le ton change; on passe de la satire au dithyrambe. Que s'est-il passé dans l'intervalle? La préface nous l'apprend : « Il semble qu'un vent de dégel « parle dans ce livre : c'est l'outrecuidance, l'inquiétude, la « contradiction, c'est un vrai temps d'avril qui y règne, si bien « qu'on pense tour à tour à l'hiver qui est encore là et à la défaite

1. Voir les tomes IX et X des Œuvres complètes.

2. *Menschliches, Allzumenschliches : ein Buch für freie Geister*; 1er vol., 1878; un second volume, formé de deux recueils d'aphorismes (*Vermischte Meinungen und Sprüche* et *der Wandrer und sein Schatten*), s'y ajouta dans la suite (1879-1880) : tomes II et III des Œuvres complètes. — *Morgenröthe, Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, 1881; tome IV des Œuvres complètes.

3. *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882; tome V des Œuvres complètes.

« prochaine et certaine de l'hiver. La reconnaissance déborde à « chaque page, comme si la chose la plus inattendue était « arrivée; c'est la reconnaissance d'un convalescent. « La Gaie « Science », cela signifie les Saturnales d'un esprit qui a patiem- « ment résisté à une longue et cruelle oppression, — patiem- « ment, obstinément, froidement, sans rien céder, mais aussi « sans rien espérer, — et qui maintenant est assailli tout d'un « coup par l'espérance, l'espérance de la santé, l'ivresse de la « guérison. Quoi d'étonnant si l'on voit paraître au jour beau- « coup de choses déraisonnables et folles, des élans d'exubé- « rante tendresse pour des problèmes qui ont la peau rugueuse, « et qui ne sont pas précisément faits pour être choyés ni « caressés! Tout ce livre n'est qu'un cri de joie après de longs « jours de misère et d'impuissance, un hymne d'allégresse où « chantent les forces revenues, la foi renaissante en un lende- « main et un surlendemain, le sentiment et le pressentiment « soudain d'un avenir, d'aventures prochaines, de mers rendues « libres, de buts nouveaux à poursuivre, et à poursuivre avec confiance [1]. » La *Gaie Science* est une suite de tirades philosophiques et morales, auxquelles se mêlent des remarques sur la littérature et les arts et même des poésies. La doctrine reste la même; elle se proclame seulement sur un air de triomphe. Il semble que la sagesse nouvelle soit à la veille d'entrer dans le monde.

Qu'est-ce donc que Nietzsche reproche à la société au milieu

1. « Dieses Buch scheint in der Sprache des Thauwinds geschrieben : es ist « Uebermuth, Unruhe, Widerspruch, Aprilwetter darin, so dass man beständig « ebenso an die Nähe des Winters als an den Sieg über den Winter gemahnt wird, « der kommt, kommen muss, vielleicht schon gekommen ist. Die Dankbarkeit « strömt fortwährend aus, als ob eben das Unerwartetste geschehn sei, die Dank- « barkeit eines Genesenden; denn die Genesung war dieses Unerwartetste. « Fröhliche Wissenschaft », das bedeutet die Saturnalien eines Geistes, der einem « furchtbaren langen Drucke geduldig widerstanden hat — geduldig, streng, kalt, « ohne sich zu unterwerfen, aber ohne Hoffnung —, und der jetzt mit Einem Male « von der Hoffnung angefallen wird, von der Hoffnung auf Gesundheit, von der « Trunkenheit der Genesung. Was Wunders, dass dabei viel Unvernünftiges und « Närrisches ans Licht kommt, viel muthwillige Zärtlichkeit, selbst auf Pro- « bleme verschwendet, die ein stachliches Fell haben und nicht darnach angethan « sind, geliebkost und gelockt zu werden. Dies ganze Buch ist eben nichts als eine « Lustbarkeit nach langer Entbehrung und Ohnmacht, das Frohlocken der wie- « derkehrenden Kraft, des neu erwachten Glaubens an ein Morgen und Ueber- « morgen, des plötzlichen Gefühls und Vorgefühls von Zukunft, von nahen Aben- « teuern, von wieder offnen Meeren, von wieder erlaubten, wieder geglaubten « Zielen. »

de laquelle il vit? C'est de se laisser glisser sur la pente d'une décadence qui sera bientôt irrésistible. Les peuples, comme les individus, ont en eux un instinct qui est l'attribut le plus essentiel de notre nature, un instinct qui nous porte à vivre et à étendre notre vie, même aux dépens des êtres vivants qui nous environnent. Cet instinct, cette force envahissante, dominatrice, que Nietzsche appelle *la volonté de puissance* (*der Wille zur Macht*), constitue, quand elle est très développée, les grands caractères et les grandes nations. Son affaiblissement est le signe manifeste d'une décadence, d'une fin prochaine. C'est par « la volonté de puissance » que la Grèce, ce peuple si petit à l'origine, a absorbé le monde barbare, que la conquête romaine, sortie d'une bourgade informe, a embrassé l'Occident et l'Orient, que les nations germaniques, à leur tour, se sont partagé les débris d'un empire dans lequel la force de cohésion et d'expansion s'était évanouie. Cette volonté, qui est la vraie créatrice de toute grande chose, amène avec elle sa morale, dure pour le faible, cruelle pour le vaincu, laissant périr sans pitié ce qui n'est pas destiné à vivre, une morale dans laquelle les qualités suprêmes sont la fierté, le courage, l'audace, même la ruse, si elle conduit au succès. Nietzsche l'appelle « la morale des « maîtres ». Dans les temps modernes, elle peut encore être pratiquée par une société aristocratique, comme l'était, par exemple, la société française du XVIIe siècle. Mais, en général, ce n'est pas celle qui règne dans les masses; elle a été remplacée par « la morale des esclaves », dans laquelle un peuple vaincu, le peuple juif, a exprimé autrefois le ressentiment de sa défaite, et qui nous a été transmise par le christianisme. Ici, dit Nietzsche, la faiblesse devient une vertu; « l'impuissance qui ne peut réagir « se transforme en bonté, la bassesse apeurée en humilité; la « docilité qui attend devant la porte est baptisée du beau nom « de patience; le « Je ne puis pas me venger » devient un « Je ne veux pas me venger », et l'on parle même d'aimer ses « ennemis [1]. »

Ce n'est pas que Nietzsche conteste *la vérité* du christianisme; c'est une mesure qui n'existe pas pour lui. Le vrai et le faux sont, à ses yeux, des notions relatives, tout comme le bien et le mal. Ce qu'il repousse, c'est la morale du renoncement et de

1. *Zur Genealogie der Moral* (1887); au septième volume des Œuvres complètes.

l'ascétisme, qui détend les ressorts, qui amollit les courages, qui n'est qu'une mort anticipée. Il subordonne tout à l'instinct de vivre; et si l'erreur lui procure un accroissement de vie, il épousera l'erreur. Même son pessimisme s'atténue sous l'influence du besoin d'action et d'expansion qui le possède. Il se demande s'il n'y a pas, à côté du pessimisme de l'abstention et du découragement, un « pessimisme de la force », et si, d'une manière générale, toutes les théories sur la valeur de la vie ne sont pas des pétitions de principe. « Il y a toujours eu des sages « qui ont douté du prix de la vie; la mélancolie, la fatigue de « vivre, sont de tous les temps. Socrate lui-même disait en mou- « rant : « Vivre, c'est être longtemps malade. » Qu'est-ce que « cela prouve, au fond? Ces sages de tous les temps, il faudrait « les interroger de plus près. N'étaient-ce pas, par hasard, des « attardés, des *décadents*? Évaluer le prix de la vie est chose « impossible en elle-même. Cette évaluation ne peut se faire, en « effet, ni par un vivant, qui serait à la fois juge et partie, ni, « bien entendu, par un mort. Mais, de la part d'un philosophe, « l'idée même de mettre en question la valeur de la vie tourne « contre lui et fait douter de sa sagesse. » Et ailleurs : « Il « faudrait être placé en dehors de la vie, et en même temps la « connaître comme tous ceux qui l'ont jamais traversée, pour « pouvoir juger de sa valeur. Ce problème est donc hors de notre « portée. Pratiquement, la vie aura toujours la valeur que nous « lui donnerons [1]. »

Pour que l'humanité soit tirée de sa léthargie, il faut qu'une sélection nouvelle s'opère dans son sein. Il faut qu'elle donne naissance à un type supérieur qui s'élève au-dessus de l'espèce actuelle, autant que celle-ci s'élève au-dessus de l'animalité pure. C'est cet homme surhumain, ou, comme il l'appelle, *le surhomme* (*Uebermensch*), que Nietzsche annonce dans un de ses derniers ouvrages, ayant pour titre : *Ainsi parla Zarathustra* [2], et écrit dans le style apocalyptique des *Paroles d'un Croyant* de Lamennais. Mais l'idée, aussi bien que le mot, se retrouve déjà dans ses écrits antérieurs, et il y revient souvent dans la suite : c'était une de ses conceptions favorites. Dans un fragment qui

1. *Götzendämmerung* (1889), au huitième volume des Œuvres complètes.

2. *Also sprach Zarathustra*, composé de cinq parties; les quatre premières parurent de 1883 à 1885 (la quatrième à quarante exemplaires, et en seconde édition, pour le public, en 1892); la cinquième est restée à l'état de plan

date de 1888, il distingue trois classes, trois castes proprement dites et nettement délimitées, entre lesquelles doit se partager une société constituée d'après des principes rationnels. La première, et la moins nombreuse, est celle des *intellectuels* (*die Geistigen*) ou des *maîtres*. Ce sont les membres dirigeants de la société. Ils règnent, « non parce qu'ils le veulent, mais parce qu'ils sont « faits pour régner ». Ils cultivent en eux le sens du beau; ils doivent même représenter la beauté dans leur personne. Ils créent la loi morale; leur exemple a la valeur d'un précepte. Ils portent seuls la responsabilité générale, mais ils la portent légèrement, ayant conscience de leur supériorité. Ce qui serait un crime pour un autre, peut devenir pour eux une obligation sacrée. Leur premier devoir est « d'être durs », d'éliminer sans pitié du corps social les éléments malades qui pourraient, par contagion, corrompre tout l'organisme. « Savoir souffrir est peu; « de faibles femmes et des esclaves s'en acquittent à merveille: « mais ne pas succomber soi-même au doute et à l'anxiété, lors- « qu'on inflige une souffrance et qu'on entend le cri de cette « souffrance, c'est cela qui est grand [1]. » Dur pour les autres, le maître est dur pour lui-même; à lui seul l'ascétisme est permis. La seconde classe est celle des guerriers : ils représentent la puissance matérielle; ils sont chargés du maintien de l'ordre, de l'exécution des lois; ils ont à leur tête le roi. Enfin tout le système repose, « comme une pyramide, sur la large base d'une « médiocrité saine et forte ». Ici se trouvent les agriculteurs, les industriels, les commerçants, même les savants et les artistes sans originalité, tous gens utiles, même nécessaires, mais sans caractère et sans distinction. Leur seul éclat est le reflet qu'ils reçoivent d'en haut; leur vraie fonction, leur bonheur même est de participer indirectement à une œuvre supérieure [2].

Ce qu'il y a de plus intéressant dans une philosophie, disait

1. *Die fröhliche Wissenschaft*, 325.

2. *Der Antichrist*, 57; au huitième volume des Œuvres complètes. Ce long fragment formait le premier livre d'un ouvrage qui devait en avoir quatre, et qui avait pour titre *la Volonté de puissance*. — Comparer le troisième *Dialogue philosophique* de Renan : « Il faut que celui qui pense trouve des gens qui veuillent bien « faire sa part de travail, et cela sans comprendre ni apprécier ce qu'il fait.... En « somme, la fin de l'humanité est de produire des grands hommes.... Si l'ignorance « des masses est une condition nécessaire pour cela, tant pis. La nature ne s'arrête « pas devant de tels soucis elle sacrifie des espèces entières, pour que d'autres « trouvent les conditions essentielles de leur vie. En ces arrangements providentiels, d'ailleurs il n'y a pas de victimes. Tous servent aux fins supérieures. »

Nietzsche, c'est le philosophe. Lui-même ne fait que se peindre dans ses livres. Il a commencé par être pessimiste, mais le pessimisme répugnait à sa nature, possédée d'un besoin d'activité, de vérité, et l'on peut ajouter, malgré les apparences contraires, d'un besoin d'idéal. Schopenhauer lui a surtout servi, dit-il, à se comprendre lui-même. Sa sœur, dans une copieuse biographie, a pris la peine de nous renseigner sur son éducation, sur son caractère, sur ses goûts. Tout jeune, il aimait la poésie et la musique. Il avait déjà fait beaucoup de vers lorsqu'il commença à s'occuper de philosophie, et il n'a jamais cessé d'en faire. A Leipzig, il se sépara bientôt des bruyantes réunions d'étudiants, pour suivre ses méditations. « Mes récréations, » écrivait-il à un ami, « sont de « trois sortes, la lecture de Schopenhauer, la musique de Schu-« mann et des promenades solitaires. » Il était porté à l'amitié, mais il choisissait scrupuleusement ses amis; il leur demandait avant tout une absolue sincérité dans leurs paroles et dans leur conduite; il ne leur pardonnait même pas ces demi-mensonges qui se déguisent sous le manteau de la politesse mondaine. « Lorsqu'il s'éloignait d'une personne qu'il avait aimée, on pou-« vait être sûr qu'il avait découvert en elle une trace, peut-être « légère et imperceptible pour tout autre, de dissimulation ou « d'hypocrisie, un désir de paraître autre qu'elle n'était. » Rien ne lui était plus pénible que le contact d'une nature vulgaire; il se reprochait même « un certain instinct de propreté physique « et morale », qui lui rendait le commerce des hommes très difficile. C'était, de tout point, un délicat de goût et de manières, une âme aristocratique, et il semble qu'il ait voulu se modeler lui-même sur ce type du maître qu'il place au premier rang de sa cité idéale [1]

3. — CONCLUSION.

Un romancier berlinois[2] a eu l'idée, en 1892, d'établir une de ces enquêtes littéraires qui sont quelquefois utiles, parce que chacun y trouve l'occasion de se faire valoir, et que, de l'ensemble des opinions individuelles, on peut tirer une con-

1. Une traduction complète des œuvres de Nietzsche se publie sous la direction de M. Henri Albert.

2. Curt Grottewitz, *Die Zukunft der deutschen Litteratur im Urtheil unserer Dichter und Denker, Eine Enquête*; Berlin, 1892.

clusion générale. Étant lui-même placé entre les deux écoles, celle des anciens classiques et romantiques, déjà confondus dans un passé lointain, et celle des novateurs plus ou moins hardis, l'impartialité lui a été facile, et il a libéralement convoqué jeunes et vieux à son synode intellectuel. La principale des questions posées était celle de l'avenir de la littérature allemande. Les naturalistes extrêmes ont répondu, comme on devait s'y attendre : « L'avenir, c'est nous. » D'autres, moins absolus ou plus clairvoyants, ont pensé que le naturalisme avait été surtout une réaction contre l'idéalisme excessif, mais que, étant excessif lui-même, il appelait à son tour une réaction en sens contraire; que c'était, après tout, une importation étrangère, peut-être une simple mode, la nouveauté d'un jour; qu'il y avait dans le génie allemand un fonds inattaquable de romantisme. qui reparaissait après chaque révolution; que les grandes œuvres de la littérature allemande avaient été le produit de l'imagination plutôt que de l'observation, et que l'Allemagne n'aurait jamais ni un Dickens ni un Flaubert; qu'enfin il fallait distinguer entre le naturalisme scientifique et le naturalisme littéraire. Celui-ci, dit Édouard de Hartmann, « suppose des âmes naïves, comme « l'étaient les auteurs des chants homériques, les peintres hol- « landais, et Gœthe dans une partie de ses poésies, mais non des « esprits travaillés par la manie du raisonnement esthétique. » L'opinion de Jules Rodenberg, le directeur de la *Deutsche Rundschau*, est que l'imitation est par elle-même un signe de faiblesse et de décadence, et Ernest de Wildenbruch dit à son tour : « Ce qui nous manque le plus, c'est la personnalité. Un seul « homme de génie peut plus que tous les programmes d'école. « Quand viendra-t-il? » Que cet homme vienne ou non, il apparaît clairement que les jours du naturalisme sont comptés, et que, si l'Allemagne veut avoir une littérature nouvelle, ce n'est ni à la France, ni à la Russie, ni à la Scandinavie, mais à elle-même qu'elle devra la demander.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES PRINCIPALES ŒUVRES

DE LA LITTÉRATURE ALLEMANDE

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES PRINCIPALES

	Genre épique			
	POÈMES HÉROÏQUES	POÈMES RELIGIEUX	POÈMES CHEVALERESQUES	POÈMES DE RENART
IVe siècle.				
IXe siècle.	*Chant de Hildebrant*, vers 800.			
		Heliand, entre 822 et 840.		
		Otfrid de Wissembourg, *Livre des Évangiles*, entre 860 et 868.		
	Chant de Louis, 881-882.			
Xe siècle.	*Waltharius*, vers 920.			
XIe siècle.		*Chanson d'Annon*, 1077-1081.		
XIIe siècle.			**Le curé Lamprecht.** *Alexandre*, vers 1130.	
			Le curé Conrad. *Chanson de Roland*, vers 1135.	
		Wernher, *Vie de Marie*, 1172.		
			Henri de Veldeke, *Énéide*, 1175-1188.	
				Henri le « Glichesæ[illegible] *Reinha[illegible]*, vers 11[illegible]
XIIIe siècle.	*Plainte des Nibelungen*, vers 1200.		**Hartmann d'Aue**, *Iwain*, vers 1200.	

ŒUVRES DE LA LITTÉRATURE ALLEMANDE

Poésie didactique et satirique	Poésie lyrique	Genre dramatique	Chroniques rimées	Traduction
				Ulfilas, *la Bible*, 348-388.
		Hrotsuith, Comédies, 960-970.		
			Chronique des Empereurs, vers 1147.	
Henri de Melk, *La Pensée de la mort*, vers 1160.		Jeu de l'Antéchrist, vers 1160.		
	Reimar le Vieux, mort avant 1210.			
Walther de la Vogelweide, entre 1198 et 1228.				

	Genre épique			
	POÈMES HÉROÏQUES	POÈMES RELIGIEUX	POÈMES CHEVALERESQUES	POÈMES DE RENA[RT]
XIII° siècle (suite).			**Wolfram d'Eschenbach**, *Parzival*, 1200-1210.	
			Hartmann d'Aue, *Le Pauvre Henri*, vers 1202.	
	Nibelungenlied, vers 1210.	**Conrad de Fussesbrunn**, *Enfance de Jésus*, vers 1210.		
	Gudrun, 1210-1215.		**Gotfrit de Strasbourg**, *Tristan*, vers 1215.	
		Rodolphe d'Ems, *Le Bon Gérard*, vers 1220.		
		Barlaam et Josaphat, vers 1222.		
			Ulrich de Lichtenstein, *Le Service des Dames*, 1255.	
		Conrad de Wurzbourg, *La Forge d'or*, vers 1265.		
	Biterolf et Dietleib, vers 1290.			
	Le Grand Jardin des Roses, 2de moitié du XIII° siècle.			

Poésie didactique et satirique	Poésie lyrique	Genre dramatique	Chroniques rimées	Éloquence
	Nithart, 1215-1236.			
Winsbecke, vers 1220.				
L'Enseignement de **Freidank,** vers 1230.	**Reimar de Zweter,** 1227-1260.			
Wernher le « Gartenære », *Meier Helmbrecht,* vers 1250.				**Frère David,** vers 1250. **Frère Berthold,** 1250-1270.
			Gotfrit Hagen, *Chronique de la Ville de Cologne,* vers 1270.	
Hugo de Trimberg, *Le Coursier,* 1300.		**Jeu de la Passion de Benedictbeuren,** vers 1300.		

	Genre épique		Poésie didactique et satirique	Poésie lyrique	
	POÈMES HÉROÏQUES, RELIGIEUX ET CHEVALERESQUES	POÈMES DE RENART		PROFANE	SAC[illegible]
XIVe siècle.				**Henri nommé Fraue[illegible]** mort en 1318.	
			Ulric Boner. *La Pierre précieuse*, 1320-1350.		
XVe siècle.					**Henri [illegible] fenberg** 14[illegible]
				Premiers recueils de chants populaires, vers 1450.	
				Premières é[illegible] maîtres chanteur[illegible] 1450.	
		Reineke Vos, vers 1480, imprimé en 1498.			
			Sébastien Brandt, *La Nef des Fous*, 1494.		

Genre dramatique		Chroniques		Éloquence
SACRÉ	PROFANE	RIMÉES	EN PROSE	
Les Vierges sages et les Vierges folles, d'Eisenach, 1322.				
				Jean Tauler, vers 1350.
Jeu de la Passion d'Innsbruck, 1391.				
			Chronique de Limbourg, jusqu'en 1398 (continuée dans la suite).	
			Kœnigshoven, *Chronique d'Alsace*, jusqu'en 1415.	
			Jean Rothe, *Chronique de Thuringe*, 1421.	
			Conrad Justinger, mort en 1426, *Chronique de la ville de Berne*.	
	Hans Rosenblüt, Jeux de carnaval, vers 1450.			
	Hans Folz, Jeux de carnaval, vers 1480.			
			La Chronique de Hagen mise en prose, 1499.	

	Poésie épique	Poésie didactique et satirique	Poésie lyrique — PROFANE	Poésie lyrique — SACRÉE
XVIe siècle.	**Hans Sachs**, Récits et sentences, 1515-1558.			
		Thomas Murner, *Le Fou luthérien*, 1522.		
				Hans Sachs, Cantiques, 1525-15[illegible]
				Luther, Cantiques, 1527-15[illegible]
	Fischart, *Le Bateau fortuné*, 1576.			

Genre dramatique		Prose didactique et satirique	Chroniques	Éloquence	Traduction
SACRÉ	PROFANE				
	Hans Sachs, Jeux de carnaval, 1518-1554.				
		Ulric de Hutten, Pamphlets, 1519-1521.			
				Luther, Sermons, 1522-1546.	**Luther**, *La Bible*, 1522-1541.
	Les Comédiens anglais, vers 1560.				
			Aventinus, *Chronique de Bavière*, 1566.		
			Egidius Tschudi, *Chronique helvétique*, jusqu'en 1570.		
					Fischart, *Gargantua*, 1575.
		Fischart, *La Sainte Ruche romaine*, 1579.			

	Poésie épique	Poésie didactique et satirique	Poésie lyrique — PROFANE	Poésie lyrique — SACRÉE
XVII[e] siècle.			**Zincgref**, *Choix de poésies allemandes*, 1624.	
		Logau, *Épigrammes*, 1638-1654.		
			Fleming, *Poésies allemandes*, 1642.	
				Frédéric Spee, *En dépit du rossignol*, 1649.
			Gryphius, *Comédies et T*…	
				Paul Gerhardt, *Cantiques*, 1667.
			Lohenstein, Œuvres lyriques…	
		Wernicke, *Épigrammes*, 1697.		
		Canitz, *Poésies*, 1700.		
XVIII[e] siècle.		**Brockes**, *Plaisir terrestre en Dieu*, 1721-1748.		

Genre dramatique		Prose didactique et satirique	Romans	Éloquence
TRAGÉDIE	COMÉDIE			
		Opitz, *Livre de la Poésie allemande,* 1624.		
		Moscherosch, *Visions,* 1642.		
dies, Odes et sonnets, 1663.				
			Christophe de Grimmelshausen, *Simplicissimus,* 1669.	
				Abraham a Santa Clara, 1677-1709.
amatiques, 1680.				
			Lohenstein, *Arminius et Thusnelda,* 1689-1690	

	Poésie épique	Poésie didactique	Poésie lyrique — PROFANE	Poésie lyrique — SACRÉE
XVIIIe siècle. 1730-1760.				
			Hagedorn, *Odes et Chansons,* 1742-1744.	
		Gellert, *Fables et Récits,* 1746-1748.		
			Klopstock, *Odes,* 1747-1801.	
	Klopstock, *le Messie,* 1749-1773.			
				Gellert, *Odes et Cantiques,* 1757.
			Gleim, *Chants d'un Grenadier,* 1758.	
				Klopstock, *Cantiques,* 1758-1769.

Poésie descriptive Prose poétique	Genre dramatique		Prose didactique	Critique Revues
	TRAGÉDIE DRAME	COMÉDIE		
			Gottsched, *Poétique*, 1730.	
Haller, *Les Alpes*, 1734.				
			Bodmer, *Traité du merveilleux*, 1740.	
				Contributions de Brême, 1744-1759.
Ewald de Kleist, *Le Printemps*, 1749.				
Gessner, Idylles, 1753-1762.				
	Lessing, *Miss Sara Sampson*, 1755.			

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique	
			TRAGÉDIE DRAME	COMÉDIE
XVIIIe siècle 1760-1775.				
				Lessing, *Minna de Barnh…*, 1767.
	Wieland, *Musarion*, 1768.			
		Gœthe, Poésies, depuis 1770.		
			Lessing, *Emilia Galotti*, 1772.	
			Gœthe, *Gœtz de Berlichingen*, 1773.	
	Bürger, *Lénore*, 1774.			

Romans	Histoire de l'art Esthétique	Morale et politique	Philosophie	Critique littéraire Revues
				Lessing, Nicolai, Mendelssohn, Abbt, *Lettres sur la littérature*, 1759-1765.
	Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, 1764.			
Wieland, *Agathon*, 1766.	**Lessing,** *Laocoon*, 1766.			
			Mendelssohn, *Phédon*, 1767.	**Herder,** *Fragments sur la littérature allemande*, 1767.
				Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, 1767-1768.
				Wieland, *Le Mercure allemand*, 1773-1810.
Gœthe, *Werther*, 1774.				
Wieland, *Les Abdéritains*, 1774.		**Mœser,** *Fantaisies patriotiques*, 1774-1778.		

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique	
			TRAGÉDIE DRAME	COMÉDIE
XVIIIe siècle 1775-1788.				
		Bürger, *Poésies*, 1778.		
		Herder, *Chants populaires*, 1778-1779.		
			Lessing, *Nathan le Sage*, 1779.	
	Wieland, *Oberon*, 1780.			
		Schiller, Poésies, depuis 1781.	**Schiller**, *Les Brigands*, 1781.	
		Voss, *Poésies*, 1785.		
			Gœthe, *Iphigénie*, 1787.	
			Schiller, *Don Carlos*, 1787.	

Romans Contes	**Histoire politique et littéraire**	**Philosophie**	Polémique	Traduction
		Lavater, *Fragments physiognomoniques*, 1775-1778.		
			Lessing, *Anti-Gœze*, 1778.	
		Kant, *Critique de la Raison pure*, 1781.		**Voss,** *Odyssée*, 1781.
Musæus, *Contes populaires*, 1782-1786.	**Herder,** *De l'Esprit de la poésie hébraïque*, 1782-1784.			
	Herder, *Idées sur la Philosophie de l'histoire*, 1784-1791.			
	Jean de Müller, *Histoire de la Confédération suisse*, 1786-1808.			
Heinse, *Ardinghello*, 1787.				

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique — Tragédie Drame	Genre dramatique — Comédie
XVIIIe siècle 1788-1798.			**Gœthe.** *Egmont*, 1788.	
			Kotzebue, *Misanthropie et Repentir*, 1789.	
			Gœthe, *Torquato Tasso*, 1790.	
			Faust, *fragment*, 1790.	
	Voss, *Louise*, 1795.	**Gœthe,** *Élégies romaines*, 1795.		
	Gœthe, *Hermann et Dorothée*, 1798.			
	Gœthe et Schiller, Ballades, 1798			

Romans	Histoire	Philosophie	Critique littéraire Revues	Traduction
	Schiller, *Révolte des Pays-Bas* 1788.	**Kant,** *Critique de la Raison pratique,* 1788.		
		Kant, *Critique du Jugement,* 1790.		
Jean-Paul, *La Loge invisible,* 1793.	*Guerre de Trente Ans,* 1793.			**Voss,** *Iliade,* 1793.
		Fichte, *Doctrine de la science,* 1794-1795.		
Hespérus, 1795.				
Gœthe, *Wilhelm Meister,* 1795-1796.			**Schiller,** *La Poésie naïve et la Poésie de sentiment,* 1795-1796.	
			Les Heures, 1795-1797.	
Hœlderlin, *Hypérion,* 1797-1799.				**A.-W. Schlegel,** *Shakspeare,* 1797-1810.
Tieck, *Franz Sternbald,* 1798.				
			A.-W. et Fr. Schlegel, *l'Athénée,* 1798-1800.	

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique	
			TRAGÉDIE DRAME	COMÉDIE
XVIIIe siècle 1798-1800.				
XIXe siècle 1800-1808.			**Schiller**, *Wallenstein*, 1800.	
			Marie Stuart, 1801.	
		Novalis, Poésies, 1802.	*La Pucelle d'Orléans*, 1802.	
			La Fiancée de Messine, 1803.	
			Guillaume Tell, 1805.	
		Arnim et Brentano, *Le Cor merveilleux*, 1806-1808.		
				H. de Kleist *Amphitryon*, 1807.
			Gœthe, *Faust, tragédie*, 1808.	
			H. de Kleist, *Penthésilée*, 1808.	

Romans	Histoire littéraire	Philosophie et Morale Éducation	Éloquence	Dialectes
			Schleiermacher, *Discours sur la religion,* 1799.	
		Schleiermacher, *Monologues,* 1800.		
Jean-Paul, *Titan,* 1800-1803.		**Schelling,** *Système de l'Idéalisme transcendental,* 1800.		
Novalis, *Henri d'Ofterdingen,* 1802.				
				Hebel, *Poésies alémaniques,* 1803.
		Jean-Paul, *Levana,* 1807.		
		Hegel, *Phénoménologie de l'esprit,* 1807.		
	Fr. Schlegel, *Langue et Sagesse des Hindous.* 1808.		**Fichte,** *Discours à la nation allemande,* 1808.	
	A.-W. Schlegel, *Littérature dramatique,* 1808-1811.			

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique — TRAGÉDIE DRAME	Genre dramatique — COMÉ
XIXe siècle 1808-1818.				
			Zach. Werner. *Le 24 Février*, 1810.	
			H. de Kleist, *Catherine de Heilbronn*, 1810.	
				H. de D *La Croch* 1811.
				Tieck *Phan* 1812 1
		Kœrner, *La Lyre et l'Épée*, 1814.		
		Uhland, *Poésies*, 1815.		
			Grillparzer, *l'Aïeule*, 1817.	

Romans Contes et Nouvelles	Histoire politique et littéraire	Mémoires	Philosophie	Critique Revues
Gœthe, *Les Affinités électives,* 1809.				
	Niebuhr, *Histoire romaine.* 1811-1832.	**Gœthe,** *Poésie et Vérité,* 1811-1833		
J. et W. Grimm, *Contes,* 1812-1815.				
Tieck, *Phantasus,* 1812-1816.				
Hoffmann, *Tableaux de fantaisie,* 1814.				
Chamisso, *Pierre Schlemihl,* 1814.				
	Fr. Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne,* 1815.			
	Schlosser, *Histoire universelle,* 1816-1841.			**Gœthe,** *Art et Antiquité,* 1816-1832.
			Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques,* 1817.	

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique	
			TRAGÉDIE DRAME	COMÉDIE
XIXe siècle 1818-1828.	**E. Schulze**, *La Rose enchantée*, 1818.		**Grillparzer**, *Sapho*, 1818.	
		Gœthe, *Divan*, 1819.		
		Platen, *Gasels*, 1821.	**Kleist**, Œuvres posthumes, 1821.	
			Grillparzer, *Médée*, 1821.	
		Rückert, *Roses d'Orient*, 1822.		
			Ottokar, 1825.	
		Hœlderlin, *Poésies*, 1826.		**Platen**. *La Fourch[illegible] fatale*, 1826.
		J. Kerner, *Poésies*, 1826.		
		H. Heine, *Buch der Lieder*, 1827.		

Romans et Nouvelles	Histoire politique et littéraire Voyages	Philologie	Philosophie	Traduction
		J. Grimm, *Grammaire allemande*, 1819-1822.	**Schopenhauer**, *Le Monde comme volonté et représentation*, 1819.	
Tieck, Nouvelles, 1822-1842.				
	Schlosser, *Histoire du XVIIIe siècle*, 1823.			
	Otfried Müller, *les Doriens*, 1823-1824.			
	Raumer, *Histoire des Hohenstaufen*, 1823-1825.			
Hauff, *Lichtenstein*, 1826.				
Eichendorff, *Nouvelles*, 1826.				
H. Heine, *Reisebilder*, 1826-1831.				
				Simrock, *Nibelungen*, 1827.

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique — TRAGÉDIE DRAME	Genre dramatique — COMÉ[DIE]
XIX[e] siècle 1828-1840.				
		Chamisso, *Poésies*, 1831.	Grillparzer, *Les Flots de la mer et de l'amour*, 1831.	
		A. Grün, *Promenades d'un poète viennois*, 1831.		
		Lenau, *Poésies*, 1832.		
			Gœthe, *Faust*, 2[e] partie. 1833.	
	Lenau, *Faust*, 1836.			
		Eichendorff, *Poésies*, 1837.		
		Freiligrath, *Poésies*, 1838.		
		Droste-Hülshoff, *Poésies*, 1838.		

Romans	Histoire politique et littéraire	Archéologie	Théologie	Lettres
		J. Grimm, *Antiquités juridiques*, 1828.		**Gœthe**, *Correspondance avec Schiller*, 1828-1829.
				Boerne, *Lettres de Paris*, 1831-1834.
Mœrike, *Le Peintre Nolten*, 1832.				
	H. Heine, *De l'Allemagne*, 1834.			
	Ranke, *Les Papes*, 1834-1836.			
	Gervinus, *Histoire de la poésie allemande*, 1835-1838.	*Mythologie allemande*, 1835.	**Strauss**, *La Vie de Jésus*, 1835.	
	Droysen, *Histoire de l'hellénisme*, 1836-1843.			
	Curtius, *Histoire grecque*, 1837-1867.			
Immermann, *Münchhausen*, 1838-1839.				
	Ranke, *L'Allemagne au temps de la Réforme*, 1839-1847.			

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique	
			TRAGÉDIE DRAME	COMÉDIE
XIXe siècle 1840-1855.		**Geibel,** *Poésies,* 1840.		
		Betty Paoli, *Poésies,* 1841-1869.		
			R. Wagner, *Tannhæuser,* 1845.	
			Gutzkow, *Uriel Acosta,* 1846.	
		Bodenstedt. *Chansons de Mirza-Schaffy,* 1851.	**Hebbel,** *Agnès Bernauer,* 1851.	
				Freytag *les Journa* 1853.
	Scheffel, *Le Trompette de Sækkingen,* 1854.			

ŒUVRES DE LA LITTÉRATURE ALLEMANDE.

Romans et Nouvelles	Histoire Voyages	Philologie	Critique Revues	Dialectes
Auerbach, *Récits villageois,* 1843.				
	Fallmerayer, *Fragments sur l'Orient,* 1845.			
			Freytag et J. Schmidt, *Die Grenzboten,* 1848.	
	Duncker, *Histoire de l'Antiquité,* 1852-1886.	**J. et W. Grimm,** *Dictionnaire allemand,* 1er vol., 1852.		**Klaus Groth,** *Quickborn,* 1852.
	Sybel, *L'Europe pendant la Révolution,* 1853.			**Fr. Reuter,** *Drôleries en vers,* 1853.
	Mommsen, *Histoire romaine,* 1853-1885.			
	Hæusser, *Histoire de l'Allemagne,* 1854-1857.			

	Poésie épique	Poésie lyrique	Genre dramatique	
			TRAGÉDIE DRAME	COMÉDIE
XIX° siècle 1855-1900.				
	Hamerling, *Ahasver*, 1866.			
		M. Hartmann, *Poésies*, 1874.		
			R. Wagner, *L'Anneau du Nibelung*, 1876.	Anzengruber, *La Ferme sans fermier*, 1876.
			Wildenbruch, *Les Carolingiens*, 1881.	
			Sudermann, *L'Honneur*, 1888.	
		Liliencron, *Poésies*, 1889.		
			G. Hauptmann, *Les Tisserands*, 1892.	

Romans et Nouvelles	Histoire	Philosophie Sciences naturelles	Critique Revues	Dialectes
Scheffel, *Ekkehard*, 1855.	**Gervinus.** *Histoire du XIXᵉ siècle*, 1855-1866.	**Humboldt**, *Cosmos*, 1855-1859.		
Freytag, *Doit et Avoir*, 1855.				
Heyse, *Nouvelles*, 1855-1895.				
Keller, *Les Gens de Seldwyla*, 1856-1874.				
Spielhagen, *Natures problématiques*, 1860.				**Fr. Reuter**, *Vieilles Histoires*, 1860-1868.
		Éd. de Hartmann, *Philosophie de l'Inconscient*, 1867.		
			Rodenberg, *Deutsche Rundschau*, 1874.	
	Treitschke, *Histoire de l'Allemagne*, 1879-1894.			
Ebner-Eschenbach, *Oversberg*, 1883.		**Nietzsche**, *Zarathustra*, 1883-1892.		
Sudermann, *La Femme en gris*, 1888.				
			A. Sauer, *Euphorion*, 1894.	

INDEX ALPHABÉTIQUE

//

F

G

H

I

J

R

S

T

U

V

W

Z

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PÉRIODE

LA LITTÉRATURE DU MOYEN AGE

SOUS L'INFLUENCE DE LA FÉODALITÉ

DEPUIS L'AVÉNEMENT DE LA MAISON DE HOHENSTAUFEN
JUSQU'AU GRAND INTERRÈGNE (1138-1254)

TROISIÈME PÉRIODE

LA LITTÉRATURE DU MOYEN AGE

SOUS L'INFLUENCE DE LA BOURGEOISIE

DEPUIS LE GRAND INTERRÈGNE
JUSQU'A L'AVÉNEMENT DE LA MAISON D'AUTRICHE (1254-1493)

QUATRIÈME PÉRIODE

LA RÉFORME

DEPUIS L'AVÉNEMENT DE LA MAISON D'AUTRICHE
JUSQU'AU COMMENCEMENT DE LA GUERRE DE TRENTE ANS (1493-1618)

SIXIÈME PÉRIODE

LA LITTÉRATURE CLASSIQUE

DEPUIS L'AVÈNEMENT DE FRÉDÉRIC II (1740)
JUSQU'A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PREMIÈRE SECTION

KLOPSTOCK, LESSING ET WIELAND

DEUXIÈME SECTION

HERDER, GŒTHE ET SCHILLER

SEPTIÈME PÉRIODE

LE ROMANTISME

DEPUIS LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA RÉVOLUTION DE 1848

PREMIERE SECTION

L'ÉCOLE ROMANTIQUE PROPREMENT DITE

DEUXIÈME SECTION

LES ÉCOLES CONTEMPORAINES DU ROMANTISME

TROISIEME SECTION

LA SCIENCE ET L'HISTOIRE

HUITIÈME PÉRIODE

LE RÉALISME ET LE NATURALISME

DE LA RÉVOLUTION DE 1848 A LA FIN DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C003328541
138101





